

FÁBIO MAURÍCIO SCHÄFER

**IMAGENS E IDENTIDADES EM OS *SERTÕES*, DE EUCLIDES DA  
CUNHA, E *GUERRA DE CANUDOS*, DE SÉRGIO REZENDE**

Dissertação apresentada como requisito parcial à  
obtenção do grau de Mestre em Letras - Estudos  
Literários, Curso de Pós-Graduação em Letras,  
Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes,  
Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Benito Martinez Rodriguez  
Consultoria: Prof.<sup>a</sup> Patrícia da Silva Cardoso

CURITIBA  
2001

22-584



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
COORDENAÇÃO DO CURSO DE PÓS GRADUAÇÃO EM LETRAS

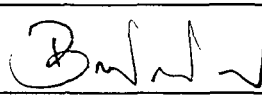
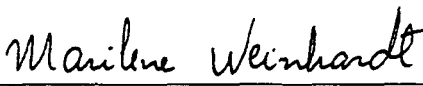
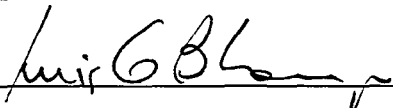
## PARECER

Defesa de dissertação do mestrando FÁBIO MAURÍCIO SCHÄFER, para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

Os abaixo assinados Benito Martinez Rodriguez, Marilene Weinhardt e Luís Gonçalves Bueno de Camargo argüíram, nesta data, o candidato, o qual apresentou a dissertação:

***“IMAGENS E IDENTIDADE EM OS SERTÕES DE EUCLIDES DA CUNHA, E A GUERRA DE CANUDOS, DE SÉRGIO RESENDE.”***

Procedida a argüição segundo o protocolo aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que o candidato está apta ao título de **Mestre em Letras**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	Conceito
Benito Martinez Rodriguez		A
Marilene Weinhardt		A
Luís Gonçalves Bueno de Camargo		A

Curitiba, 28 de setembro de 2001.

  
Prof. José Borges Neto  
Coordenador

**FÁBIO MAURÍCIO SCHÄFER**

**IMAGENS E IDENTIDADES EM *OS SERTÕES*, DE EUCLIDES DA  
CUNHA, E *GUERRA DE CANUDOS*, DE SÉRGIO REZENDE**

**Dissertação apresentada como requisito  
parcial à obtenção do grau de Mestre em  
Letras - Estudos Literários, Setor de  
Ciências Humanas, Letras e Artes da  
Universidade Federal do Paraná,**

**Orientador: Prof. Dr. Benito Martinez  
Rodriguez**

**Consultoria: Prof.<sup>a</sup> Patrícia da Silva  
Cardoso**

**CURITIBA**

**2001**

Obrigado a todos os Professores (com letra maiúscula), acadêmicos ou não, que colaboraram, e muito, para minha formação e finalização deste trabalho. Não os cito, pois a lista seria muito grande e correria o risco de cometer algum esquecimento.

Em especial, agradeço os professores Patrícia e Benito, pela enorme paciência e compreensão que tiveram desde as primeiras linhas deste trabalho.

## RESUMO

Sérgio Rezende produziu o filme *Guerra de Canudos* (1996-1997) a partir de *Os sertões* (1902), escrito por Euclides da Cunha, e nessa “transposição” do universo literário para o cinematográfico, perdas e ganhos aconteceram. As imagens construídas pelo escritor, a fim de estabelecer uma identidade nacional, não se concretizam no filme, mais fiel ao conceito de grande produção. Euclides utilizou recursos que sensibilizam seu leitor, já Rezende, abriu mão de recursos cinematográficos que poderiam ter conferido à película um efeito semelhante. Nos preocupou, a partir de um embasamento teórico das duas obras, comparar os sentidos e significações que ambas são capazes de produzir, no leitor/espectador.

Palavras chave: cinema, literatura, guerra de Canudos.

Início do curso: Março de 1999

Dissertação defendida em Setembro de 2001, e avaliada pela banca abaixo discriminada:

Dr.<sup>a</sup> Marilene Weinhardt

Dr. Luís Gonçalves Bueno de Camargo

Dr. Benito Martinez Rodriguez

## SUMÁRIO

<b>Resumo</b>	iv
<b>Introdução</b>	1
<b>1. Referenciais teóricos para a análise das obras</b>	5
1.1. A construção de <i>Os sertões</i> – estratégias narrativas e arcabouço teórico de que dispunha Euclides da Cunha	5
1.2. A linguagem cinematográfica – técnicas de produção filmica indicadoras de sentidos e suas relações com <i>Guerra de Canudos</i>	29
1.2.1. Enquadramento	29
1.2.2. Movimento	33
1.2.3. Montagem e construção de <i>realidades</i>	35
1.2.3. Guerra de Canudos	45
<b>2. Cenário</b>	55
2.1 A imagem e representação do ambiente em <i>Os sertões</i>	55
2.2. A representação do espaço físico e cenografia em <i>Guerra de Canudos</i>	66
<b>3. Personagens</b>	73
3.1. O sertanejo, representante da nacionalidade, descrito em <i>Os sertões</i>	73
3.2. A caracterização do sertanejo de <i>Os sertões</i> , em <i>Guerra de Canudos</i>	89
3.2.1. Processos de identificação	94
3.3. Antônio Conselheiro e Moreira César construídos pelos dois autores	99
3.4. Comparação do papel da mulher nas duas obras	106
<b>4. Conflito</b>	115
4.1. Comparação de cenas narradas por Euclides e suas representações cinematográficas	115
<b>Conclusão</b>	126
<b>Referências</b>	131
<b>Anexo</b>	134

## INTRODUÇÃO

Durante a procura pelo filme *Guerra de Canudos*, fui surpreendido pelo “carinho” com que vídeolocadoras preservam a fita. “É indicado pelas escolas”, justificaram alguns atendentes. Em uma viagem à serra gaúcha, interrompida por um acidente, outra surpresa: um jovem motorista de reboque, natural da região, mas que passara alguns anos em São Paulo, definiu o caos e a violência da metrópole: “é muita mistura de gente”. Não lhe perguntei se havia ou não lido *Os sertões*. O mais provável é que essa obra não estivesse incluída em sua bagagem literária. Também não questionei o atendente da vídeolocadora para qual área do conhecimento o filme era indicado: literatura ou história. Se o próprio livro que motivou o filme ainda não alcançou uma classificação fixa e estanque, julguei menos importante determinar a do filme.

O jovem caminhoneiro “atualizou”, de certa forma, o raciocínio de Euclides da Cunha sobre a miscigenação racial. Entre outros conceitos, importados da cultura européia, esse é um dos principais, pois, com ele, o escritor justifica a instabilidade emocional dos envolvidos no combate. A grande diferença entre a comunidade canudense, descrita em *Os sertões*, e a sociedade litorânea, de onde vieram os principais comandantes, é a definição dada por Euclides: o litorâneo é um *degenerado* e o sertanejo, um *retrógrado*. O primeiro pela mistura *incontrolável* de raças e o segundo, pela mistura ter se restringido a três raças, nos confins do sertão. Da miscigenação, com base em teorias etnocêntricas e eurocêntricas, Euclides extrai conclusões que, após a Segunda Grande Guerra, seriam encaradas com mais reservas em afirmações públicas.

Porém, a leitura da *brasilidade* com lentes européias, na tentativa de estabelecer uma identidade nacional é apenas um dos aspectos importantes de *Os sertões*, que quase 100 anos depois de sua publicação (1902) continua a estimular estudos e obras correlatas. Esse é o caso de *Guerra de Canudos*, filme dirigido por

Sérgio Rezende, distribuído em 1997, ocasião do centenário do conflito. Rezende tentou dar uma nova visão ao conflito, utilizando personagens femininos para contar a história, invertendo o ponto de vista masculino adotado por Euclides. Para isso, se valeu de uma linguagem cinematográfica, considerada “clássica”, ou seja, a forma de mostrar a “realidade” difundida pelo cinema *hollywoodiano* dos anos 40 e 50, e que até hoje é utilizada na maioria das produções norte-americanas. De certa forma, Rezende baseia-se em teorias semelhantes a de Euclides, ao manter-se fiel a técnicas estrangeiras para representar uma realidade genuinamente brasileira.

Realizadas em épocas e em linguagens totalmente diferentes, seguindo pressupostos teórico-culturais próprios de cada tempo, caberá a nós avaliar até que ponto e de qual forma as duas obras contribuem para a formação de uma consciência nacional, tanto sobre o conflito como sobre a natureza do brasileiro. De antemão, sabemos que nenhuma delas mostrará o Homem e a Guerra como *entidades* e  *fatos* completos pois, uma vez baseadas em relatos, as informações foram “recortadas”, assim como serão recortadas novamente para material de nossa análise. O raciocínio fenomenológico já nos alerta para essa impossibilidade, uma vez que apregoa a não-essência, mas sim o conjunto de manifestações que chegam para o receptor. Em outras palavras, o leitor/espectador formará sua opinião sobre o conflito e seus personagens por meio do que deles foi dado a conhecer, assim como os autores das obras também as construíram sob o mesmo processo e filtraram, aqui e ali, o que lhes era mais coerente, dentro de suas visões, guiadas pelo contexto histórico e definidas pela natureza estética de cada uma delas.

“O pensamento moderno realizou progresso considerável ao reduzir o existente à série de aparições que o manifestam. ...A aparência remete à série total das aparências e não a uma realidade oculta que drenasse para si todo o ser existente. E a aparência, por sua vez, não é a manifestação inconsciente deste ser.”<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> SARTRE, Jean-Paul. *O ser e o nada - Ensaio de ontologia fenomenológica*. Petrópolis, Ed Vozes, 1997. p 15.



Não entraremos em devaneios filosóficos sobre a existência humana, mas intentamos somente ressaltar a importância das caracterizações humanas nas duas obras na construção de uma imagem para a identidade nacional, porque é por meio delas que o leitor/espectador terá acesso à referida identidade cultural, enriquecendo o seu repertório particular, ou ampliará seu horizonte de expectativas<sup>2</sup> em relação ao episódio de Canudos.

Buscamos esboçar o arcabouço teórico de que dispunham os dois autores, não para “justificá-los” mas para podermos analisar mais propriamente o contexto de produção. A divisão do livro de Euclides também inspirou a estrutura inicial do filme, e nos pareceu adequada para a divisão desta dissertação. Assim, depois de um resumo das teorias, o trabalho se divide no estudo comparativo da representação do meio-ambiente, do sertanejo e, por fim, em comparação direta de algumas cenas relevantes.

Analisar um filme não é mais vê-lo, é revê-lo e, mais ainda, *examiná-lo tecnicamente*. Trata-se de uma outra atitude com relação ao objeto-filme, que, aliás, pode trazer prazeres específicos: desmontar um filme é, de fato, estender seu registro perceptivo e, com isso, se o filme for realmente rico, usufruí-lo melhor.(...)

Contudo, também existe um *trabalho* da análise, por pelo menos dois motivos. Primeiro, porque a análise *trabalha* o filme, no sentido em que ela o faz “mover-se”, ou faz se mexerem suas significações, seu impacto.

Em segundo lugar, porque a análise trabalha o analista, recolocando em questão suas primeiras percepções e impressões, conduzindo-o a reconsiderar suas hipóteses ou suas opções para consolidá-las ou invalidá-las<sup>3</sup>.

É esse “movimento”, também presente na análise literária, que pretendemos articular com este trabalho. No caso do filme, utilizamos o recurso do videocassete, para revê-lo na quantidade de vezes (não foram poucas) que consideramos necessária

---

<sup>2</sup> Horizontes de expectativas são definidos por Hans Robert Jauss (1994), em *A história da literatura como provocação à teoria literária*, como avisos, sinais visíveis e invisíveis, traços familiares ou indicações implícitas, que predisõem o leitor a perceber uma obra de forma definida, e despertam a lembrança do já lido, ensejam logo de início expectativas quanto a “meio e fim”, conduzem o leitor a determinada postura emocional.

<sup>3</sup> VANOYE, Francis e GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas, SP, Papirus, 1994. p. 12-13.

para a análise. Cabe ressaltar que não tivemos acesso ao roteiro original do filme, portanto as marcações de tempo e duração foram feitas manualmente, o que é passível de algumas imprecisões, devido ao material físico utilizado (fita ou aparelho). Como forma de localização das cenas, optamos por ponto zero, o plano inicial da rocha e a partir dele minutamos o restante da película. Esse tempo será indicado entre parênteses. Na decupagem de algumas seqüências, indicamos a duração delas e seus planos, especificando tratar-se de um intervalo de tempo e não da localização da cena.

Por fim, diante das avaliações que se seguirão, pretendemos levantar a questão sobre dois pontos principais: até que ponto novas formas de arte, baseadas em obras já consolidadas, cumprem função semelhante, no que diz respeito a proporcionar ao seu receptor, possibilidades de ampliar seu *modo de ver o mundo*; e em se tratando de uma obra literária fundadora, que vantagens terá substituí-la por uma representação cinematográfica, no caso do uso em escolas.

## 1. REFERENCIAIS TEÓRICOS PARA A ANÁLISE DAS OBRAS

### 1.1 – A CONSTRUÇÃO DE *OS SERTÕES* – ESTRATÉGIAS NARRATIVAS E ARCABOUÇO TEÓRICO DE QUE DISPUNHA EUCLIDES DA CUNHA.

Recém saído do Império, o Brasil assistiu à Guerra de Canudos, especificamente a parte final dela, com um certo assombro e deslumbramento. Assombro pelo fracasso das tropas para lá enviadas, principalmente a da terceira expedição, comandada pelo Coronel Moreira César, e deslumbramento pela divulgação, nos jornais, de uma região e seus habitantes, até então pouco conhecidos dos grandes centros, com pretensões cosmopolitas, da época (Rio de Janeiro, São Paulo e Salvador). O paradoxo formado entre o medo da sociedade letrada pelos “rebeldes” e a vontade de conhecê-los é percebido pelas reportagens de correspondentes, reunidas por Walnice Nogueira Galvão<sup>4</sup>. As reportagens, porém, enfocavam mais o perigo iminente. A pesquisa com vistas ao (re)conhecimento do sertão e seus habitantes será levada a termo com a publicação de *Os sertões*, cinco anos após o conflito (1902).

O fornecimento de material jornalístico por aqueles diretamente envolvidos na guerra também contribuiu, e em medida nada pequena, para atmosfera de pânico e exaltação que se desprende das páginas impressas.<sup>5</sup>

(...)foi só nos último momentos da guerra ou depois de seu fim que os rebeldes começaram a ser chamados de brasileiros, (...)até aí, a denominação comum é a de jagunços. E a ‘incorporação à nacionalidade’ é o que pedem aqueles que protestam, já ou anos mais tarde, em nome dos sertanejos exterminados. Uma vez mortos, passam a ser irmãos<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> GALVÃO, Walnice Nogueira. *No calor da hora – A guerra de Canudos nos jornais*. São Paulo, 1994.

<sup>5</sup> GALVÃO, Walnice Nogueira. op. cit., p 67.

<sup>6</sup> GALVÃO, Walnice Nogueira. Op. cit., p 107.

A rebelião de Canudos, no início da república, foi recebida com a síntese dos perigos e ameaças representados por um Brasil mestiço, dominado por fanatismos e superstições.<sup>7</sup>

Roberto Ventura comentou que, para Euclides da Cunha, “Canudos teria resultado da instabilidade dos primeiros anos de uma república, decretada de improviso e introduzida como “herança inesperada” ou “civilização de empréstimo”, que copiava os códigos europeus”.<sup>8</sup> Em 1897, o novo regime republicano, que continha em si mesmo os valores da modernidade, representava para uma elite letrada a possibilidade de equiparação com o continente europeu. Somado à “angústia” da colônia que almeja se igualar ao colonizador, outro fator decorrente, aumentou a tensão entre a intelectualidade da época.

A abolição da escravidão, movimento entre os liberais desde 1840 e que de certa forma adiantou o processo republicano, trouxe problemas além das questões econômicas e sociais.

A abolição não foi causa da república, como insinuou Nabuco. Mas a realização da emancipação sem indenização aos proprietários de escravos rompeu o equilíbrio mantido pela coroa entre os partidários e os adversários da medida. Mesmo não tendo sido determinante para a proclamação da república, a revolta dos senhores de escravos criou um ambiente propício ao levante militar.<sup>9</sup>

Esse descontentamento entre os detentores do poder econômico, já era previsto pelos abolicionistas. Joaquim Nabuco, líder da Sociedade Brasileira contra a Escravidão, antes mesmo de o processo ter chegado a termo, levantou a necessidade da democratização do solo: “é preciso destruir a obra da escravidão” – o latifúndio<sup>10</sup>, e

---

<sup>7</sup> VENTURA, Roberto. *Um Brasil mestiço: raça e cultura na passagem da monarquia à república*. In: MOTA, Carlos Guilherme. *Viagem Incompleta – Formação: histórias*. São Paulo, SENAC, 1997. p 332.

<sup>8</sup> VENTURA, Roberto. *Um Brasil mestiço...* p 351.

<sup>9</sup> VENTURA, Roberto. *Um Brasil mestiço....* p. 340

<sup>10</sup> VENTURA, Roberto. *Um Brasil mestiço...* p 339

começou a exaustiva e interminável discussão sobre reforma agrária. O problema da propriedade da terra não foi resolvido pela república e durante a Guerra de Canudos ficou obscurecido diante de outros fatores, próprios da natureza do conflito (mortes, religiosidade, armas etc.).<sup>11</sup> Outro problema enfrentado pela abolição foi a integração do ex-escravo à comunidade. Em sua antiga condição ele foi excluído do processo decisivo e, liberto, a exclusão continuou em limitações de sua participação política.

O escravo foi excluído do movimento abolicionista, cujos líderes se proclamavam representantes dos interesses da massa de cativos, até que os senhores, corroídos pelo remorso e arrependimento, encaminhassem a resolução da questão. O bacharel letrado, com sua consciência jurídica, se propôs a substituir o senhor na tutela dos escravos, libertos e ingênuos. A concessão do estatuto de cidadão ao ex-escravo, realizado pela Constituição de 1891, levou à tentativa de se estabelecerem limites à sua participação na esfera política.<sup>12</sup>

Para (Nina) Rodrigues, os não-brancos ameaçariam a civilização por serem incapazes de ingressar, como sujeito, na ordem liberal-republicana. O atraso evolutivo dos negros e a degeneração psíquica dos mestiços colocavam em perigo as classes superiores (...) Acreditando que cada raça se encontrava em estádios evolutivos distintos, propôs critérios diferenciados de cidadania e a divisão da legislação penal em vários códigos, adaptados às condições climáticas e raciais de cada uma das regiões do país.<sup>13</sup>

Além da situação conflituosa em que foi assinada a Lei Áurea, o conhecimento europeu contribuiu, e muito, para a marginalização dos afro-brasileiros e de todos os considerados não-brancos (entenda-se os que possuíam influência genética de outra raça, que não a branca, proveniente de povos europeus). As teorias evolucionistas e racistas vigentes, que vieram “enriquecer” a intelectualidade do

---

<sup>11</sup> No filme *Guerra de Canudos*, de Sérgio Rezende, a propriedade da terra é tratada com mais ênfase, tornando-se quase o argumento principal do filme.

<sup>12</sup> VENTURA, Roberto. *Um Brasil mestiço...*, p 341-342

<sup>13</sup> VENTURA, Roberto. *Um Brasil mestiço...*, p 347

século XIX e XX, também influenciaram as decisões sobre as ações oficiais de estímulo à imigração. Na tentativa de um branqueamento da população, levas de imigrantes europeus foram trazidos, principalmente ao Sul e Sudeste do Brasil. Como escreveu Ventura, “A imigração era concebida como processo de incorporação de elementos étnicos superiores, de origem européia, que acelerariam , pela miscigenação, o processo de branqueamento.”<sup>14</sup>

A teoria das desigualdades raciais se difundiu no Brasil nas três últimas décadas do século XIX, junto com os ideários naturalistas, positivistas e evolucionistas. (...) O chamado racismo científico foi adotado por escritores, políticos e cientistas e teve uma acolhida entusiasta nos órgãos de imprensa e nos estabelecimentos de ensino e pesquisa,...<sup>15</sup>

Formado na Escola Militar e de Engenharia do Rio de Janeiro e republicano convicto, Euclides da Cunha se encontrou no meio de um redemoinho político-cultural e tentou articular racionalmente seus conhecimentos teóricos com observações *in loco* do conflito de Canudos, ao escrever *Os sertões*. No livro, o autor recorre ao repertório intelectual e ideológico europeu para explicar a realidade daquela guerra, ao mesmo tempo que questiona a atuação da república e, por consequência, sua própria postura política. O conhecimento positivista da “ordem e progresso”, vigente a partir do final do século XIX no Brasil, se mostrou, muitas vezes, impotente para explicar o fato, descortinado ante os olhos perplexos do autor. Como recurso, ele irá articular seus saberes no campo artístico.

Porém, antes de entrarmos nos aspectos estéticos da obra, faremos um apanhado das teorias utilizadas, sem, com isso, negar sua influência no estilo literário. Em *O doutor e o jagunço*, Maria Alzira Brum Lemos<sup>16</sup> registra vários autores que, de

---

<sup>14</sup> VENTURA, Roberto. *Um Brasil mestiço....*, p355

<sup>15</sup> VENTURA, Roberto. *Um Brasil mestiço....*, p362

<sup>16</sup> LEMOS, Maria A. B. *O doutor e o jagunço – ciência, mestiçagem e cultura em Os sertões*. São Paulo, Ed. Arte e Ciência, 2000.

uma forma ou de outra, influenciaram o pensamento da elite brasileira na época da formação e instalação da República. Dentre eles destacaremos os que nos parecem mais importantes para a análise proposta.

O pensamento de René Descartes (1596-1550) e Francis Bacon (1561-1626) fundamentou a noção de que o homem deve possuir a natureza e aportou “os fundamentos do pensamento moderno-científico que se consolidaria mais tarde com a síntese newtoniana”. O primeiro tentava entender a natureza pela “ordem abstrata da razão”, e o outro apregoava que o meio deve ser governado e manipulado a fim de criar outra natureza “artificial e perfeita”. Seus conceitos influenciaram a Modernidade, na qual a natureza ganha sentido a partir de sua manipulação<sup>17</sup>.

Conhecer passou a significar a eliminação progressiva da contingência e sua transformação em significado. E, embora tenha-se constituído como uma reação ao aristotelismo, a ciência moderna herdou deste sistema a preferência pelo fixo e pelo estável em detrimento do instável e da contingência, estabelecendo como princípio uma ordem conflitante entre homem e natureza.<sup>18</sup>

A importância dada à relação homem x natureza irá se expressar n’*Os sertões*, explicitamente nas duas primeiras partes da obra. Iremos nos aprofundar nessa relação nos capítulos adiante, mas cabe lembrar que, para Euclides, o homem sertanejo e o meio ambiente eram membros de um mesmo sistema, no qual o conflito citado acima não se estabelece, dando lugar a uma espécie de simbiose. Esse conflito irá se tornar mais claro, quando estiver relacionado com os soldados e mesmo com o próprio autor que, influenciado pelo Naturalismo, em voga do final do século XIX e no início do XX, sentir-se-á mais à vontade para estabelecer a ruptura entre homem civilizado e natureza selvagem<sup>19</sup>. Incluído como parte não conflitante da natureza selvagem, o sertanejo/jagunço irá se antepor aos soldados, representantes da civilização. Essas duas

---

<sup>17</sup> LEMOS, Maria A. B. op. cit., p 36 – 39.

<sup>18</sup> LEMOS, Maria A. B. op. cit., p37.

<sup>19</sup> LEMOS, Maria A. B. op. cit., p 41

entidades, tão separadas teoricamente, irão se aproximar no livro de Euclides, como duas retas paralelas que no infinito se encontram. O engenheiro-escritor colocará, lado a lado, a barbárie cometida pelos jagunços canudenses, as arbitrariedades do exército e o fracasso dos ideais republicanos na região da luta. A síntese dessa situação será o reconhecimento do crime cometido, expresso na “Nota Preliminar” do livro.

Aquela campanha lembra um refluxo para o passado.  
E foi, na significação integral da palavra, um crime.  
Denunciemo-lo.<sup>20</sup>

Nesse mesmo prefácio, Euclides cita, em francês, a concepção de narrador sincero, publicada por Hyppolyte Taine (1823-1893), na qual o objetivismo é criticado. “*ele se irrita com as meias-verdades que são meias-falsidades, contra os autores que não alteram nem uma data, nem uma genealogia, mas deturpam os sentimentos e os hábitos, que copiam os fatos e desfiguram a alma.*”<sup>21</sup> Ao colocar essa definição no início de *Os sertões*, o autor já previne o seu leitor que algumas incongruências, referentes a dados objetivos, podem ocorrer, já que boa parte do livro foi escrita com base em reportagens de outros profissionais da imprensa, além de depoimentos de membros do exército e da comunidade canudense.<sup>22</sup> Mas, também alerta sobre o uso de uma “literatura científica”, como tipologia discursiva capaz de agregar e “equacionar” “o imaginário, o visto e o experimentado, com todas as suas contradições”<sup>23</sup>.

Taine, ao lado de Alexander Humboldt, irá influenciar o Naturalismo presente na obra de Euclides. Para os pensadores, o meio ambiente é um dos fatores

---

<sup>20</sup> CUNHA, Euclides da. *Os sertões – campanha de Canudos*, edição crítica de Walnice Nogueira Galvão. Nota preliminar, p. 14.

<sup>21</sup> Idem, segundo tradução de Maria Alzira Brum Lemos.

<sup>22</sup> Euclides assistiu, efetivamente, às três últimas semanas da guerra e retirou-se doente antes do seu final definitivo.

<sup>23</sup> LEMOS, Maria A. B. op. cit., p 42.



decisivos na determinação do indivíduo e Taine estipula, ainda, a raça e o momento histórico, como fatores ativos nessa formação. Sua teoria é claramente identificada na divisão de *Os sertões* em: A terra, O homem e A luta.

Taine formulou, na *Histoire de la littérature anglaise* (1863) a concepção naturalista da história, determinada a partir de três fatores: o meio, com o ambiente físico e geográfico; a raça, responsável pelas disposições inatas e hereditárias; e o momento, resultante das duas primeiras causas (Taine, 1905:xxxix, v. 1).<sup>24</sup>

A divisão proposta, porém, trouxe dificuldades próprias à importação de conhecimentos estrangeiros. Com um modelo em mãos, Euclides tenta adaptar-lhe a realidade e se vê diante de um povo mestiço, que não se encaixava no proposto por Taine, por esse pressupor “raças puras”. Também o meio que o escritor tinha a sua frente era estranho àquele pensador. “*Na ausência de um esquema determinador, e auxiliado pelo positivismo, o conflito é a solução que encontra para descrever o meio e a nacionalidade que dele deriva.*”<sup>25</sup>

A dificuldade de inserir o mestiço, produto da colonização, foi abordada por pensadores europeus e americanos, que, com suas teorias, contribuíram para a formação dos países americanos no séculos XVII e XIX. Em geral, eles partiam do princípio da raça pura, intocada, protegida do mundo natural pela civilização. Para Buffon, o clima e geografia americanos produziam uma degeneração em homens e animais, conceito que “justifica” a classificação de sub-raças em Euclides, obrigadas a se adaptar em um ambiente hostil. Porém, não será só em Buffon que a visão da natureza irá se estabelecer, Humboldt, que visitou vários países das Américas, e considerado por Euclides como o maior dos naturalistas, fixou uma “América rica em vigor físico e pródiga em espetáculos”. Para aumentar o turbilhão intelectual sobre o tema, Hegel, para quem “a Alemanha era um sistema fechado coerente e racional de relações cósmicas, mitológicas e geofísicas”, confere ao Novo Mundo uma

---

<sup>24</sup> VENTURA, Roberto. *Canudos como cidade iletrada: Euclides da Cunha na urbs monstruosa*. In: Revista de Antropologia, USP, 1997.

<sup>25</sup> LEMOS, Maria A. B. op. cit, p 49.

“impotência física e intelectual, que aparece como enfermidade congênita e incurável”<sup>26</sup>. Em uma tentativa para resolver o problema, Euclides escreve que “a natureza compraz-se em um jogo de antíteses”<sup>27</sup>. As antíteses serão, não só na explanação da ecologia, mas ao longo de todo o seu discurso, uma constante, principalmente, pelas contradições entre teoria e prática, experimentadas pelo escritor ao se confrontar com a região e com o conflito de Canudos.

O indivíduo, produto dos fatores indicados por Taine, no âmbito da civilização, se consolida no Positivismo de Auguste Comte, cujas teorias serviram como fonte para a constituição da República, no Brasil. Esse pensador, hierarquiza três estados pelos quais a humanidade passa ou passou para se civilizar. Em resumo, a lei dos três estados, sustentada na explicação de fenômenos, adotada pelo homem é: 1º Estado – biológico ou fictício, associado a divindades; 2º Estado – metafísico ou abstrato, ligado à natureza; 3º Estado – científico ou positivo, no qual se estabelecem leis entre os fenômenos naturais. O conflito fundamental da sociologia comtiana: fetichismo e ciência, perpassa e define *Os sertões*, conforme análise de Maria Lemos. “A luta é a luta entre o fetichismo retrógrado, porém valente, dos rebeldes de Canudos e a ciência progressista, porém manejada com inconsciência pelos militares republicanos”<sup>28</sup>. De acordo com Comte, tanto a ordem teológica como a militar estariam prestes a desaparecer em nome de uma ordem científica e industrial. Euclides faz coincidir, em suas observações, militares e sertanejos, no que diz respeito a crenças supersticiosas.

Antônio Conselheiro e o coronel Moreira César, comandante da terceira expedição, são caracterizados em termos patológicos, como exemplos de delírio sistematizado (Conselheiro) e ‘desequilíbrio epilético’ (Moreira César), que refletiriam um ‘mal social gravíssimo’, a ‘instabilidade’ resultante da mudança de regime. Os republicanos estariam

○

---

<sup>26</sup> LEMOS, Maria A. B. op cit., p 59.

<sup>27</sup> CUNHA, Euclides da. *Os sertões*..., p 55

<sup>28</sup> LEMOS, Maria A. B. op. cit., p 83.

portanto impregnados do mesmo misticismo e atavismo dos conselheiristas: “A luta pela República e contra seus inimigos imaginários era uma cruzada”.<sup>29</sup>

[...]

Ora de todo o exército, um coronel de infantaria, Antônio Moreira César, era quem parecia haver herdado a tenacidade rara do grande debelador de revoltas,  
O fetichismo político exigia manipansos de farda,  
Escolheram-no para novo ídolo.<sup>30</sup>

Esse enfoque, porém, é assumido por Euclides somente a partir de *Os sertões*. Em dois artigos publicados anteriormente, intitulados “A nossa Vendéia”<sup>31</sup>, ele compara Canudos àquela região francesa, foco de resistência monarquista frente à república. Os canudenses eram descritos como “bárbaros, impetuosos e abruptos” e “traícoeiros e ousados”, “cuja força está na própria inconsciência”. Contra eles, a favor da ordem e do progresso, figurava “a organização mais potente de um exército, que é um organismo superior”, formado por soldados “admiráveis de bravura e abnegação”. Esses artigos foram escritos antes do seu contato direto com a guerra e montados a partir de estudos e reportagens de outros jornalistas. Neles, os ideais positivistas estão mais definidos e se articulam sem as contradições, com as quais o escritor-repórter iria se defrontar no sertão baiano.

A ação militar, até ali, era encarada como um estágio necessário, conforme o pensamento comtiniano, para o processo civilizatório intentado pela república, sob a ótica de Euclides. Contudo, as influências comtinianas em *Os sertões* vão além desse aspecto e seriam responsáveis pelo caráter racista e etnocêntrico do livro, uma vez que se direcionavam a uma unidade (européia) e não abarcavam a diversidade de raças já existentes no Brasil. Para alcançar a unidade, o crime era inevitável<sup>32</sup> e esse, de uma

---

<sup>29</sup> VENTURA, Roberto. *Cabeças cortadas em Canudos*. Revista Ciência Hoje, n.º 59/vol. 10, novembro de 1989, p 54

<sup>30</sup> CUNHA, Euclides da. *Os sertões*., p 247.

<sup>31</sup> CUNHA, Euclides da. *A nossa Vendéia* (1e 2). In: \_\_\_\_\_. *Canudos – diário de uma expedição*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1939, p 161-176.

<sup>32</sup> LEMOS, Maria A. B. op. cit., p 88.

certa forma, “determinismo” é reforçado por outros autores que tiveram influência direta sobre a obra de Euclides.

Entre eles, destaca-se o sociólogo Ludwig Gumplowicz (1838-1909), para quem o núcleo da história é a luta de classes e a civilização ou processo civilizatório implica destruição. Ele afirmava que são os interesses materiais, internos ou externos aos grupos, que impulsionam a evolução social. Essa evolução se daria em forma de conflito e estabeleceria estados cíclicos de crescimento e decadência. A dominação do grupo mais forte sobre o mais fraco, seguiria um processo de submetimento, assimilação e amálgama, responsável pela mestiçagem e formação de *folk-states*, ou nações<sup>33</sup>. Contrariamente a essa tendência de uma unidade, Joseph de Gobineau (1816-1882) associaria a mestiçagem à degradação e conseqüente fim da civilização. Para ele, “os débeis parecem submetidos pelos fortes e os fortes corrompidos pelos débeis, em razão de um contato que foi conseqüência de sua força”<sup>34</sup>. Os fortes, para Gobineau e para Ernest Renan(1823-1892), além de outros vários pensadores europeus, eram os da raça branca, superior às demais.

A idéia da superioridade branca, cujas conseqüências atravessam o século seguintes, foi levada ao extremo na Frenologia de Paul Broca (1824-1880), que tentava provar essa teoria por meio da mensuração e comparação de medidas cerebrais. A somar-se com as teorias do determinismo biológico e ambiental, Gustave Le Bon lançou a sua teoria, sobre a evolução psicológica. Para ele, a concepção de mundo e da vida de cada raça deriva da constituição mental particular a cada uma. “A vida de um povo, suas instituições, suas crença e suas artes não são mais que a trama visível de seu invisível espírito”, escreveu.<sup>35</sup> Maria Lemos aponta que “a idéia de uma força oculta que impulsiona a vida e ações dos seres humanos – ou o inconsciente – teria

---

<sup>33</sup> LEMOS, Maria A. B. op. cit., p 91.

<sup>34</sup> LEMOS, Maria A. B. op. cit., p 115.

<sup>35</sup> LE BON, Gustave. *Leys psicológicas de la evolucion de los pueblos*. Cit. in: LEMOS, Maria A. B. op. cit., p 118.

chamado a atenção de Sigmund Freud”, em suas teorias psicanalistas. Jung, mais tarde, daria o nome de inconsciente coletivo, porém sem o caráter racista da gênese dessa teoria.

No Brasil, em 1877, Raimundo Nina Rodrigues (1862-1906), antropólogo e médico legista, dirigiu as primeiras pesquisas sobre populações negras do país, na Faculdade de Medicina da Bahia, mas seus estudos se estenderam aos fenômenos culturais, também, das raças mestiças. Ele foi responsável pela fusão e reelaboração dos elementos da tradição, determinismo ambiental, teorias Iluministas e Evolucionistas<sup>36</sup>. Adepto da Frenologia, a ele foram entregues os crânios de Antônio Conselheiro e, ironicamente, de Euclides da Cunha.

Trouxeram depois para o litoral, onde deliravam multidões em festa, aquele crânio. Que a ciência dissesse a última palavra. Ali estavam, no relevo de circunvoluções expressivas, as linhas essenciais do crime e da loucura ...<sup>37</sup>

Com esse parágrafo Euclides encerrou o penúltimo capítulo de sua obra máxima, lançando um enfoque irônico sobre a ciência de seu tempo, especificamente, à Frenologia de Nina Rodrigues, como também ressaltado por Roberto Ventura.<sup>38</sup> Com isso, porém, não negou o legado dos outros pensadores europeus.

Oscar Freyre, em tese de doutoramento à Faculdade de Medicina da Bahia, em 1902 (mesmo ano de publicação de *Os sertões*), irá seguir por uma via contrária a de Euclides, no que diz respeito ao pensamento de Gobineau. Talvez com um olhar mais sensível às realidades nacionais, estabelecido fora da capital da república e, portanto, com um maior distanciamento daquele meio intelectual, ele propõe que a degeneração das raças não provinha da mestiçagem, mas sim que o fenômeno tinha

---

<sup>36</sup> LEMOS, Maria A. B. op. cit., p 124.

<sup>37</sup> CUNHA, Euclides da. *Os sertões...*, p 498.

<sup>38</sup> VENTURA, Roberto. *Cabeças cortadas em Canudos*, p 55.

suas causas “na sífilis, nas fadigas, nas mil necessidades e movimentos da luta pela vida”<sup>39</sup>. Apesar de afirmar que a mestiçagem era a melhor das coisas, no caso brasileiro, ele concordava com a superioridade da elite. No campo teológico, afirmava que a religião do mestiço tendia ao concreto, em contraposição com as “abstrações superiores” da moral cristã (branca).

A luta pela sobrevivência, em última análise, é o ponto ao qual se remetem os pensadores citados nos parágrafos anteriores, alcança uma sistematização nas idéias evolucionistas de Charles Darwin (1809-1882) e Jean Baptiste Lamarck (1744-1829). Em *A origem das espécies* (1859), Darwin estabelece a relação natural entre organismos e grupos de organismos como competição pela sobrevivência, e fundamenta o “princípio da herança”, pelo qual o organismo favorecido passará à seguinte geração a qualidade que lhe permitiu sobreviver. Antes disso, porém, Lamarck, publicou *A filosofia zoológica* (1809), onde indicou “duas causas para a mutação dos seres vivos: uma tendência progressista inerente, que os obrigava a elevar-se gradualmente na cadeia dos seres, e a herança dos caracteres adquiridos como mecanismos de adaptação a um meio ambiente em permanente mudança.”<sup>40</sup>

O Evolucionismo tal como era apregoado, recebeu ressalvas de Thomas Henry Huxley (1825-1895), quanto a seus aspectos éticos. Para esse autor, o homem civilizado, comprometido com um ideal de bem, deveria opor-se às tendências evolucionistas, quando estas tendem ao imoral ou ao amoral. Assim, obteve respaldo nas religiões tradicionais (cristianismo e judaísmo).<sup>41</sup>

Do indivíduo, partiram teorias para a compreensão da coletividade. A contribuição de Herbert Spencer para a formulação de algumas teorias em *Os sertões*, se dá primeiro na sua visão de que a história das massas, e não somente a de grandes

---

<sup>39</sup> Cit. In: LEMOS, Maria A. B. op. cit., p 132

<sup>40</sup> LEMOS, Maria A. B. op. cit., p 149

<sup>41</sup> LEMOS, Maria A. B. op. cit., p 155

personagens, deve ser incorporada à sociologia.<sup>42</sup> Como a maioria de seus colegas, na Escola Militar e de Engenharia do Rio de Janeiro, Euclides segue essa teoria ao não firmar personagens em seu livro, em princípio, escreve a história de uma população em confronto com outra. Spencer, ocupando-se da psicologia das raças, reforça a distinção entre elas, ao afirmar que a miscigenação produz tipos mentais sem valor e compara os mestiços, cuja mentalidade é comparável a de crianças e adolescentes, com os de raça “pura”, para os quais a evolução mental atingiu a maturidade. Dessa forma, relaciona a violência das raças “inferiores” com o vigor físico somado a uma debilidade mental, típica, ao seu ver, com os estágios primários do desenvolvimento do indivíduo. Essa associação se funde com outros saberes para a concepção euclidiana do caráter “infantil” do mestiço brasileiro, tomado como instável e incoerente.<sup>43</sup> Complementarmente, Cesare Lombroso (1835-1909), da escola italiana, tentou explicar o comportamento pela estrutura biológica individual. Segundo ele, o delinquente seria o selvagem que sobreviveu à sociedade a qual pertencia, um degenerado que reproduz o estado do ser humano primitivo. Para ele, a degeneração provém da maior convivência, alcançada pela civilização, e é o tronco comum entre o louco e o gênio.

Conforme relatado por Maria Lemos, na França do século XIX, foi difundido o pensamento de que delinquência e loucura eram doenças contagiosas da sociedade e, logo, precisavam de uma cura. No mesmo período, nasceu também, a noção de enfermidade coletiva (rebeliões).

Uma multidão é um agregado de elementos heterogêneos, desconhecidos um dos outros e, no entanto, movem uma chispa de paixão, que brote de qualquer um deles, eletriza a este montão de indivíduos, se produz subitamente uma espécie de organização, algo assim como uma geração espontânea.

---

<sup>42</sup> LEMOS, Maria A. B. op. cit., p 161

<sup>43</sup> LEMOS, Maria A. B. op. cit., p 167

A incoerência se transmuta em coesão; o confuso rumor se converte em voz clara e distinta, e de repente aquele milhar de homens que antes tinham distintos sentimentos e distintas idéias, não forma mais que uma só besta, uma fera inominada e monstruosa que marcha a seu fim com uma bestialidade irresistível.<sup>44</sup>

Spicio Sighele, autor do texto acima é visto, segundo Maria Lemos, como continuador da obra dos lombrosianos e considerava Spencer um aliado em suas idéias. A noção de “enfermidade coletiva” e “diferentes que se unem para um fim comum” permitirá a Euclides pensar as relações sociais tanto na comunidade de Canudos como nas metrópoles. As teorias psicológicas, articuladas com as demais, auxiliam Euclides em sua busca por uma definição do tipo brasileiro, e permitem a ele aproximar as ações “delirantes” dos conselheiristas com a dos republicanos extremados. *Os sertões* trataria então de “descrever, por meio da psicologia dos personagens, o que o autor percebia como crise social, política e étnica da nação brasileira”<sup>45</sup>.

Darcy Ribeiro talvez tenha sido um dos que mais compreenderam a “emboscada” em que Euclides se metera ao tomar o livro como projeto, quando afirmou que o escritor-engenheiro “estava mais abandonado que amparado pela ciência de seu tempo”<sup>46</sup>. De fato, todas as teorias em voga na época, davam conta de realidades européias que não teriam como compreender toda a diversidade do território e gente brasileiros. Partindo de países com longa história, não conseguiam abarcar as mutabilidades de uma nação, que aos poucos se formava e buscava para si uma identidade própria.

Essa impossibilidade teórica ficou exacerbada quando confrontada com uma situação real e emergencial. Tamanho choque, só pôde ser propriamente maturado, em

---

<sup>44</sup> SIGHELE, Spicio. *A multidão delinquente*, cit. In. LEMOS, Maria A. B. op. cit., p 181

<sup>45</sup> LEMOS, Maria A. B. op. cit., p 184

<sup>46</sup> LEMOS, Maria A. B. op. cit., p 202



cerca de cinco anos após o conflito de Canudos. Retirado em suas ocupações de engenheiro, aproveitando intervalos, Euclides estabeleceu o uso desse arcabouço teórico ao alinhar ciência e arte, para coser um tipo brasileiro em *Os sertões*. O livro, publicado com recursos próprios em 1902, foi sucesso de vendas, o que nos faz supor que a elite letrada desejava conhecer o país em que vivia, talvez na tentativa de estabelecer sua identidade. Como bem ressaltado por Valentin Faccioli<sup>47</sup>, o livro foi escrito por um membro da elite para elite, com o intuito de despertar uma visão de mundo ainda provinciana. O uso em abundância de termos técnicos pressupõe, em si, um leitor enciclopédico, com conhecimentos em geologia, biologia e sociologia, pelo menos. *Os sertões* foi escrito claramente para a classe letrada do país, responsável, pela cultura acadêmica e pelos processos revolucionários.

“... a sensação que o livro provoca é a de negar-se ao pacto corrente da legibilidade, impondo-se como uma autoridade superior que exige paridade intelectual e moral sem o que não interessaria o diálogo. Pode-se dizer, assim, que a intenção principal que orienta a poética que engendra a obra é elitista e de base autoritária – escrita de um intelectual de elite para ser lida e compreendida pela elite - , muito interessada nesse caráter restritivo, tanto porque a autoridade decorrente do saber enciclopédico necessariamente só pode existir para poucos, quanto porque a percorre a crença de que são as elites que conduzem e mudam o povo, vivendo este mergulhado em ‘lamentável atraso mental’. Melhorar as elites será o passo decisivo para a boa condução e o progresso do povo.”<sup>48</sup>

As dificuldades de leitura do livro, porém, já estavam assinaladas na “Nota Preliminar”, na qual se lê que o compêndio era destinado a “futuros historiadores”, assinalando ao mesmo tempo que a ciência que o embasou era capaz de fornecer apenas uma imagem pálida da realidade. Euclides confiou no desenvolvimento científico posterior a ele, a análise da raça e identidade brasileiras. Ao assumir essa não-possibilidade de abarcar todo o universo a que se propunha descrever, o escritor

---

<sup>47</sup> FACIOLI, Valentin. *Euclides da Cunha: Consórcio de ciência e arte*. In: BRAIT, Beth. *O sertão e Os sertões*, São Paulo, Arte e Ciência, 1998.

<sup>48</sup> idem, p 39

denuncia, não somente o crime da campanha de Canudos, mas também o “crime” das teorias a sua disposição, que explicavam de forma segregadora a civilização em formação no Brasil. Pode-se inferir que a ironia sobre a ciência de Nina Rodrigues, com a qual encerra o livro (ver nota 30), seria uma ironia sobre toda a ciência vigente, que, ao tentar ser totalitária, despreza situações contraditórias.

De fato, Euclides não pretendeu escrever um livro científico, com linguagem, método, objeto e epistemologia específicos, senão que operar segundo um padrão mimético fundado, digamos, na *poligrafia*, que ele denominava *consórcio entre ciência e arte*.<sup>49</sup>

... nota-se que a Campanha de Canudos marcou, com seu rastro de sangue e ruína, uma dificuldade especial em todo o conjunto explicativo e expressivo do livro, insinuando nele contradições que ameaçam derruí-lo, forçando Euclides a trabalhar com um conjunto retórico fundado nas antíteses e nas hipérboles, quando não apelando para um expressões cujos termos se negam mutuamente (“mercenários inconscientes”, por exemplo).<sup>50</sup>

Euclides adotou um modo historiográfico ousado, ao dar um arranjo poético ao conflito, criando uma obra híbrida entre narrativa e o ensaio, entre literatura e história. Lançou um olhar irônico sobre suas próprias crenças, para compreender o horror da guerra e inserir os fatos em um enredo capaz de ultrapassar a sua significação particular.<sup>51</sup>

Os trechos selecionados acima se complementam para uma possível determinação da escolha discursiva, adotada por Euclides, a fim de dar conta do episódio de Canudos, que, em *Os sertões*, adquire proporções de obra fundadora de uma nacionalidade. Como apontou Facioli, a “imaginação poética” supre as lacunas não resolvidas pelo conhecimento científico. Em complemento, na comparação entre os escritos de Euclides antes (*A nossa Vendéia*) e depois (*Os sertões*) de seu confronto direto com a guerra, Ventura escreve que a perspectiva adotada por Euclides, na tentativa de enfocar os fatores e leis, transforma, em suas palavras, o “tema” em

---

<sup>49</sup> *ibidem*, p 38

<sup>50</sup> *ibidem*, p 52.

<sup>51</sup> VENTURA, Roberto. *Canudos como cidade iletrada...*, p 178

“variante de assunto geral”: “os traços atuais mais expressivos das sub-raças sertanejas do Brasil.”<sup>52</sup>

Mais que usar a divisão de Taine para separar seu compêndio em *A Terra*, *O Homem* e *A Luta* (meio-ambiente, raça e momento histórico), Euclides leva o seu leitor brasileiro, mesmo o contemporâneo, a uma expedição para o interior de sua nacionalidade. Seu torpor e dificuldades ao vislumbrar a paisagem e o mesmo sentimento ao se deparar com a comunidade que lá habitava são repassados ao leitor por meio de estratégias literárias, como as antíteses, provocadas pelo contraste entre o conhecimento pré-estabelecido e a realidade, e a mimesis, que busca em imagens estonteantes a análise pretendida da situação. Já a *Luta*, que enfoca especificamente a Guerra de Canudos e, apesar da objetividade pretendida na descrição de batalhões, vem com brilhantes metáforas que fogem ao rigor científico.

Partamos de uma crítica feita por Mário de Andrade, em 1927, anotada por Costa Lima: “Euclides da Cunha transformou em brilho de frase sonoras e imagens chiques o que é cegueira insuportável deste solão; transformou em heroísmo o que é miséria pura [...]”<sup>53</sup>. As “frases sonoras” foram estudadas por Augusto de Campos na busca de identificar trechos de poemas, escritos em prosa nas páginas de *Os sertões*. “... procurando privilegiar as situações frásicas em que a linha métrica soa conatural ao ritmo da fala, cheguei a mais de 500 decassílabos significativos, ... e a pouco mais de duas centenas de dodecassílabos”, escreveu.<sup>54</sup> Os recursos utilizados por Euclides, na

---

<sup>52</sup> VENTURA, Roberto. “*A nossa Vendéia*”: *Canudos, o mito da Revolução Francesa e a formação de identidade cultural no Brasil (1897-1902)*, In: *Revista Inst. Est. Bras.*, São Paulo, n. 31, 1990.

<sup>53</sup> LIMA, Luiz Costa. *Terra Ignota – a construção de Os sertões*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1997, p 22

<sup>54</sup> CAMPOS, Augusto de. *Transertões*, Caderno Mais da Folha de São Paulo, 3 de novembro de 1996, p.4. cit. In: FARIA, João Roberto. *Os sertões: um livro vingador*, In: BRAIT, Beth. *O sertão e Os sertões*, São Paulo, Arte e Ciência, 1998, p 25

construção discursiva de sua obra, demonstram uma preocupação ou um empenho especial para o estabelecimento do referido consórcio entre ciência e arte.

A arte poética, no entanto, não se resume em recortes textuais marcados aqui e ali. Pensando as partes do livro em separado e em conjunto, desde a Nota Preliminar é possível identificar “ecos” de uma nas outras, fazendo com que “A Terra” prenuncie “O Homem” e, ambos, “A Luta”, como pertencentes a um mesmo organismo.

Tomou a natureza dos sertões como cenário trágico, cuja vegetação, com galhos secos e contorcidos, permitia antever as cabeças degoladas dos sertanejos. Recriou, pelo ritmo binário e pela sintaxe labiríntica, as oscilações climáticas da caatinga e as formas retorcidas e conturbadas das suas plantas e habitantes.<sup>55</sup>

Complementamos que a narração do conflito também segue a mesma construção, evidenciada nas duas primeiras partes, fazendo com que “A Luta” as “reflita”. Não seriam “retorcidas e conturbadas” as estratégias de guerra, o ideal dos republicanos “fanatizados” e, mesmo, a tentativa de explicar cientificamente o que havia acontecido? Podemos afirmar, talvez com um pouco de receio, que Os sertões é uma obra cíclica que se fecha em si mesma, mas, ao fazê-lo, fundamenta a base para uma amplificação de suas significações. A imagem formada é de uma grande espiral que apesar de passar sempre pelo mesmo raio está, a cada volta, um ponto acima do anterior. Essa espiral, iniciada dentro do livro, a cada época, ou melhor, a cada leitura (com outras teorias científicas), tem criada uma nova volta, desta vez, não pelo engenheiro-escriptor, mas para aquele que se aventura pelas “veredas”<sup>56</sup>, nem sempre fáceis de serem seguidas, da obra.

---

<sup>55</sup> VENTURA, Roberto. *O polígrafo que abriu os sertões*, Caderno Livros da Folha de São Paulo, 29 de novembro de 1992., p 9

<sup>56</sup> “Guimarães Rosa retomou tal aventura em *Grande Sertão: Veredas* (1956), ao reinventar a fala e a imaginação sertanejas”. VENTURA, Roberto. *idem*.

Antes de prosseguirmos, gostaríamos de fazer um aparte sobre a fenomenologia, fundamentada por Edmund Husserl no início do século XX.

...o objeto é apreendido em sua relação com a consciência e, nesse sentido, ele supera a si mesmo. Uma vez que o traço essencial da consciência é a intencionalidade, o objeto pode ser considerado como escopo dessa mesma intencionalidade e, assim, transcende a si mesmo, pois, sendo um conteúdo da intencionalidade, ele transcende sua própria existência real, enquanto existência empírica imediata. Por outro lado, se se considera que a intencionalidade pode ser polarizada em múltiplas essências, desde a percepção até a ideação, torna-se possível distinguir diversas “regiões” do ser.<sup>57</sup>

A intencionalidade de Euclides está manifestada na *Nota Preliminar* como o “esboço” para “futuros historiadores” de traços da sub-raça sertaneja, para ele, “cerne vigoroso da nossa nacionalidade”<sup>58</sup>. Seus objetos serão expressos pelos títulos de seus capítulos. Porém, como o escritor mesmo afirma, é um esboço pálido, (portanto, sem conclusão final taxativa) que caracterizaria a essência da raça do Brasil. Lançou ao futuro o desafio, porém esse futuro ainda não deu conta de terminar o seu trabalho e provavelmente nunca dará.

“O pensamento moderno realizou progresso considerável ao reduzir o existente à série de aparições que o manifestam. ...A aparência remete à série total das aparências e não a uma realidade oculta que drenasse para si todo o ser existente. E a aparência, por sua vez, não é a manifestação inconsciente deste ser.”<sup>59</sup>

Mesmo sem conhecer a fenomenologia (expressa em *Investigações Lógicas*, de Husserl, 1901 e 1902) na época em que escreveu *Os sertões*, Euclides a intuiu ao entrelaçar suas percepções sobre os objetos de estudo, de tal forma que todas convergem para o mesmo fim: denunciar a incompreensão de um povo sobre si mesmo, de um território sobre si próprio. Ou melhor, pela sua percepção, guiada por

---

<sup>57</sup> CHAUI, Marilena de Souza. In: HUSSERL, Edmund. Coleção Os Pensadores, São Paulo, Abril Cultural, 1980, (prefácio), p X.

<sup>58</sup> CUNHA, Euclides da. *Os sertões* ..., p 93

<sup>59</sup> SARTRE, Jean-Paul. *O ser e o nada - Ensaio de ontologia fenomenológica*, p 15.

conhecimentos anteriores, ele foi capaz dar significação a cada fenômeno que lhe era apresentado, construindo, assim, as muitas aparências da mesma “essência”. A denúncia pretendida, porém, não poderia ser feita apenas com dados objetivos, que em si se esgotariam e restringiriam a análise/síntese realizada por Euclides às cercanias de Canudos, sem possibilitar o alcance e repercussões ulteriores de sua obra, que ainda hoje é colocada na área limítrofe entre ciência/história e literatura. A “indefinição” de sua classificação porém, ao invés de renegar o livro, permite um aprofundamento de seus conceitos e de seu próprio objetivo de caracterizar a raça.

Talvez não seja exagerado verificar que as relações entre discurso descritivo da ciência e discurso metafórico da arte em *Os sertões* imbricam-se, tornando-se quase indistintos, resultando num discurso outro que quer sintetizar os dois para a produção de um gênero artístico híbrido e indefinido, que abarca dimensões inusitadas.<sup>60</sup>

Seu relato impressiona porque, esteticamente articulado, dá uma sensação de grandeza. (...) com o seu estilo vibrante, descrevendo batalhas, lances de heroísmo, ataques e retiradas em massa, tudo com o mais perfeito domínio narrativo. As imagens saltam das páginas, vivas, nas metáforas precisas, no jogo de antíteses, na adjetivação vigorosa, no superlativo palpitante, na forma literária, enfim, que dá a *Os sertões* a condição de grande obra de arte. Mais que o historiador ou o homem de ciência, é o escritor que se revela, em muitos momentos nos quais lança mão da imaginação e da linguagem burilada para reconstituir os combates que não viu, o cotidiano no arraial de Canudos, a movimentação das tropas, tudo enfim que pudesse recriar com verossimilhança e arte a totalidade daquela guerra.<sup>61</sup>

Antepondo a “linguagem burilada” às descrições “objetivas”<sup>62</sup> Costa Lima divide a estrutura narrativa de Euclides em duas categorias: cena e subcena. A

---

<sup>60</sup> FACIOLI, Valentim. *Euclides da Cunha: Consórcio de ciência e arte*, p 55.

<sup>61</sup> FARIA, João Roberto. *Os sertões: um livro vingador*. In: BRAIT, Beth. *O sertão e Os sertões*, São Paulo, Arte e Ciência, 1998, p 30.

<sup>62</sup> Relativizamos o conceito objetivo, por não acreditarmos em um objetivismo puro, uma vez que, conforme apontado pela fenomenologia, toda observação está submetida a uma intencionalidade do sujeito que observa. As descrições objetivas, que citamos acima se referem àquelas em que a ciência empregada por Euclides se sobrepõe ao aparato narrativo.

primeira, se refere ao caráter científico do texto, concentrada no propósito do autor ao escrevê-lo, e a outra à construção de imagens.

... porquanto formada pelas peças limitadas pelo método, a cena terá por vigas mestras operadores científicos. A subcena, formada por um material que se recalcava e/ou não se legitimava pelo critério orientador do método – fundado na observação e visando constituir uma homogeneidade que permitisse um cálculo projetivo –, congrega imagens. Cada um destes dois campos, a cena e a subcena, privilegia um recurso narrativo específico. À exposição do método cabe a descrição. À subcena, porque constituída por imagens, corresponderá o que chamaremos a máquina da *mimesis*.<sup>63</sup>

”(...)A subcena forma o leito de um figura específica, a *terra ignota*, cujo caráter de mistério, de acidente não explicável, se rebela contra o propósito determinante-descritivo do aparato científico.<sup>64</sup>

Com base nesses dois conceitos, reforçamos o que dissemos acima quanto a abrangência da obra e sua denúncia “ampliada”, não apenas focada no massacre dos canudenses, mas no massacre da “rocha viva” da nacionalidade. A aridez e contrastes da terra e a contracultura dos sertanejos são descritas com imagens que não cabem em seus respectivo referentes. O meio ambiente do sertão é selvagem, mas o é, pelo descaso da civilização e não-intenção de conhecê-lo e transformá-lo, e assume, desta forma, o símbolo do território distante do litoral. O habitante, por sua vez, não é apenas um rebelde jagunço, mas sim, uma espécie de síntese das raças que constituem o País, e está preso em um “retrocesso”, pelos mesmos motivos que a terra permanece “inabitável”. O conflito, então, será mais que apenas o fim da linha de raciocínio de Gumpłowicz, mas a denúncia da ignorância da elite, subserviente a “civilização de empréstimo”, com relação à “outra” população do mesmo território.

Na transcrição das impressões e observações *in loco*, feita por Euclides, a região sertaneja é ressaltada pelas suas antíteses, do árido que impediria o homem de

---

<sup>63</sup> LIMA, Luiz Costa. *Terra Ignota* ..., p 161.

<sup>64</sup> LIMA, Luiz Costa. *Terra Ignota* ..., p 205.

lá se estabelecer, ao “paraíso” após a época das chuvas, convidativo à criação de arraiais. No final da primeira parte, depois de comparar a situação problemática do sertão com a solução encontrada pelos romanos na transformação do deserto da Tunísia, ele aponta para atitudes que deveriam se esperar dos governantes da época, mais preocupados em resolver, pontualmente os problemas.

...As cisternas, poços artesanais e raros, ou longamente espaçados lagos como o de Quixadá, têm um valor local, inapreciável. Visam de um modo geral, atenuar a última das consequências da seca – a sede; e o que há de combater e a debelar nos sertões do Norte – é o deserto.

O martírio do homem, ali, é o reflexo de tortura maior, mais ampla, abrangendo a economia geral da Vida.

Nasce o martírio secular da Terra...<sup>65</sup>

Não seria demais, traçarmos um paralelo com a denúncia do crime, apontada na *Nota Preliminar*. A sub-raça decorrente de fatores ambientais, naquele *isolat* sertanejo, fora dizimada pelas forças republicanas, que viam nela um foco de resistência monarquista. Aproximamos aqui a *sede* ao pré-conceito adotado pelos militares e que é explicitado ao longo do livro, em contrapartida, o *deserto*, representaria o *atraso* em que estariam os habitantes do local. Lembremos que essas noções têm como parâmetro o conhecimento europeu e as experiências e teorias desenvolvidas por pensadores estrangeiros, tanto no caso de Euclides, como no dos militares. “*Nasce o martírio secular da Terra...*”, então, se aproxima de “*Aquela campanha lembra um refluxo para o passado. / E foi, na significação integral da palavra, um crime. / Denunciemo-lo.*” A terra martirizada é uma espécie de espelho, no qual se vê o martírio/massacre dos canudenses.

...Sertão é, para Euclides, tudo aquilo que está fora da escrita da história e do espaço da civilização: terra de ninguém, lugar de inversão de valores, da barbárie e da incultura. São

---

<sup>65</sup> CUNHA, Euclides da. *Os sertões ...*, p 63.



territórios misteriosos, fora da história e da geografia, que não foram mapeados de forma sistemática.<sup>66</sup>

Com essa aproximação, pode-se acenar para uma possível explicação ao impasse da Nota Preliminar: *o esmagamento inevitável das raças fracas pelas raças fortes* e a denúncia de crime. Gumpłowicz depois de definir o *esmagamento* como “força motriz da história”, também descreve, como vimos, a fusão de grupos conflitantes em uma nova raça, por um processo que passa pela assimilação e amálgama. O crime, então, não se concentraria somente no extermínio, mas na incompreensão de um universo incapaz de ser abarcado por ideais e teorias “de empréstimo”. Assim como o Brasil não poderia ser apreendido pela Europa. Ou melhor, que o empréstimo fora feito em um viés inadequado, sem levar em conta a realidade particular, única, do país. Essa reflexão ganha eco na descrição das batalhas, nas quais os soldados são “cópias” toscas dos guerreiros de batalhas européias.

Adstrito a uns rudimentos de tática prussiana, transplantados às nossas ordenanças, o chefe expedicionário, como se levasse o pequeno corpo de exército para algum campo esmoitado da Bélgica, dividiu-o em três colunas, ...<sup>67</sup>

Nota-se também, a ironia com que Euclides percebia a utilização de recursos técnicos e teóricos, provenientes da Europa. Nos parece claro que essa ironia se estenderia a ele, da mesma forma, na medida que ele utiliza conhecimentos importados para tentar “descobrir” seu país, com toda a sua diversidade étnica e cultural.

... a “Nota Preliminar” apresenta afirmações sobre o tipo étnico do sertanejo e sobre a condução da campanha de Canudos que afinal se chocam: se a comunidade, dizimada até o último sobrevivente, estava fadada a desaparecer por “uma lei inexorável da História”,

---

<sup>66</sup> VENTURA, Roberto. *Visões do deserto: selva e sertão em Euclides da Cunha*, In: BRAIT, Beth. *O sertão e Os sertões*, São Paulo, Arte e Ciência, 1998, p 65

<sup>67</sup> CUNHA, Euclides da. *Os sertões ...*, p 221

então o crime cometido pelos militares teria sido, no máximo, o de apressar uma morte anunciada. Convertê-la ao invés em representante da “rocha viva da nacionalidade” significava exacerbar ao máximo a gravidade do crime. O massacre teria equivalido a ferir de morte a pátria nascente.<sup>68</sup>

Esses recortes têm como objetivo demonstrar o caráter denunciatório de *Os sertões*, bem como sua preocupação do escritor em explicar o episódio de Canudos sob uma ótica que extrapola os limites espaço-temporais da obra. Roberto Ventura corrobora essa extrapolação, ao comentar que “o ‘martírio do homem’, submetido à violência dos agentes exteriores e às estiagens prolongadas, seria apenas o reflexo de uma ‘tortura maior’...”<sup>69</sup>.

Nesse capítulo tivemos a intenção de proporcionar uma visão geral do percurso das teorias que, de uma forma ou de outra influenciaram o pensamento da intelectualidade brasileira do século XIX e, conseqüentemente, serviram como ponto de apoio para a Euclides da Cunha escrever *Os sertões*. Foi com elas que ele se propôs a entender e a explicar a realidade brasileira para seus futuros leitores. Apesar das teorias, ou melhor, por causa delas, Euclides utilizou a literatura e suas ambigüidades, como forma de expressão. Utilizou os recursos narrativos apontados neste capítulo, e que seriam restritos ao âmbito da literatura, para dar conta de um universo estranho e de difícil explicação.

---

<sup>68</sup> LIMA, Luiz Costa. *Terra Ignota* ..., p 160

<sup>69</sup> VENTURA, Roberto. *Visões do deserto: selva e sertão em Euclides da Cunha*, p 68.

## 1.2. A LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA – TÉCNICAS DE PRODUÇÃO FÍLMICA INDICADORAS DE SENTIDOS E SUAS RELAÇÕES COM GUERRA DE CANUDOS.

Antes de discutirmos a linguagem cinematográfica, propriamente dita, abordaremos alguns termos e técnicas usadas, que em determinados momentos da história do cinema, formaram a base de uma pretendida “gramática” para esta arte. Para isso, tomamos como ponto de apoio, as definições adotadas, principalmente, por Ismail Xavier<sup>70</sup>, Claude Tarnaud e Guy Fournié<sup>71</sup>, por atenderem melhor ao propósito da montagem de um quadro de termos e significações. Ressaltamos, contudo, que as denominações, bem como os limites entre um conceito e outro, podem variar dependendo do cineasta ou teórico estudado.

### 1.2.1. Enquadramento

Pode ser definido como a unidade básica do discurso fílmico e se constitui na representação em continuidade de um certo assunto (espaço) por um certo tempo. Essa representação por mais que se pretenda objetiva, especificamente em casos de documentários, sempre é subjetiva, pois, na medida que determinados objetos/assuntos são filmados, outros são “desprezados”. O enquadramento se realiza, para o espectador, em planos e angulações, que reforçam as “intenções” do diretor, na condução da narrativa<sup>72</sup>.

---

<sup>70</sup> XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico – a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977.

<sup>71</sup> TARNAUD, Claude e FOURNIÉ, Guy. *O cinema amador em 10 lições – e tudo para filmar, de A a Z*.

<sup>72</sup> Jacques Amount distingue narrativa, narração e diegese da seguinte forma: a primeira é o enunciado em sua materialidade, constituído por uma “gramática”, coerência interna e um encaminhamento da leitura, imposto pelo diretor; a segunda “agrupa o ato de narrar e a situação na qual esse ato se inscreve” e, por fim, conceitua a diegese como o universo construído pela narrativa, que extrapola o assunto projetado na tela. In: *A estética do filme*, Coleção Ofício de arte e forma, Campinas, Papirus, 1995, p 106.

Podemos distinguir os planos adotados pelo diretor na construção de seqüências, pela *distância*<sup>73</sup> entre o assunto e a objetiva da câmera, que, em última análise, será a distância entre o assunto e o espectador, ou ainda, a maneira como o assunto foi “recortado”.

- a) Grande plano geral – possui função descritiva e prioriza o ambiente a personagens, raros nesses enquadramentos. Um exemplo típico são as tomadas de filmes do gênero *western*. (duração: 12s a 15s)
- b) Plano geral – com função informativa, recolhe em um único plano o máximo de informações, como o ambiente e personagens que participam da cena. É aproximadamente a mesma proporção que se tem ao assistir a uma peça de teatro. (duração: 10s a 12s)
- c) Plano médio ou de conjunto – estabelece o relacionamento entre homem x ambiente, com a valorização do personagem em relação ao cenário. (duração: 6s a 8s)
- d) Plano americano – denominação dada ao enquadramento no qual os personagens são mostrados aproximadamente de pouco abaixo da cintura para cima. Recebeu esta denominação devido ao seu primeiro uso no cinema *hollywoodiano* clássico (primeira metade do século XX). (duração: 4s a 6s)
- e) Meia figura – o meio termo entre plano americano e primeiro plano, e mostra o personagem da cintura para cima. (duração: idem plano americano).
- f) Primeiro plano – enquadramento do rosto e ombros. Na época em que começou a ser utilizado (1930) foi criticado por “descontextualizar” os rostos, mas foi defendido por teóricos/cineastas como a possibilidade de

---

<sup>73</sup> A distância é relativa, quando pensamos no uso de zoom e lentes especiais. Talvez, seria mais adequado falarmos em “porção do assunto, registrado pela objetiva”, porém mantivemos a palavra distância pela sua relação com o espectador.

“penetrar” na alma do personagem. Nesse caso a distância emocional personagem x espectador é diminuída. (duração: 2s a 4s)

- g) Primeríssimo plano ou close-up– nomenclatura dada por alguns teóricos para o enquadramento apenas do rosto. Sua função narrativa, da mesma forma que o primeiro plano, é de aproximar, ainda mais, o espectador da emoção da cena. (duração: 1s a 2s)
- h) Detalhe – enquadramento de partes de pessoas ou da ambientação, para ressaltar seu valor narrativo e sua carga dramática. Alguns teóricos acrescentam ainda a definição de *particular*, para o “recorte” de pessoas, usando o termo de “detalhe” para objetos.
- i) Plano seqüência – em comparação com a duração das outras classificações, este é perceptivelmente mais longo e pode combinar outros tipos de planos em um mesmo enquadramento, com os movimentos de câmera.

É claro que a divisão explicitada acima tem finalidade apenas teórica e, muitas vezes, pode ser subvertida pelos diretores. As durações anotadas são sugeridas por Claude Tarnaud e Guy Fournié, em seu manual, e servem exclusivamente para termos uma noção do “modo padrão” de filmagem, ou decupagem clássica, característica do cinema produzido em Hollywood, nas décadas de 40 e 50. É, também, alterando essas marcações que grandes cineastas impõem um ritmo próprio a seus trabalhos, conferindo-lhes o seu estilo.

Além das variações de planos, a angulação tem papel importante na criação cinematográfica. Considera-se normal a posição em que a câmera localiza-se à altura dos olhos de um observador de estatura média, que se encontra no mesmo nível ao da ação mostrada. Partindo do ângulo frontal, tomado como narrativamente neutro, o ângulo pode variar sugerindo emoções ou estados de espírito de personagens. Esses efeitos porém, devem ser analisados de acordo com o contexto do filme. Abaixo listamos as duas classificações mais usadas e seus efeitos diretos.

- a) Câmera alta ou *plongée*: de cima para baixo, “reduz” o personagem diante do espectador ou de outro personagem.
- b) Câmera baixa ou *contra-plongée*: de baixo para cima, causa efeito contrário ao anterior.

Tanto o plano como a angulação subtraem parte do “real” para privilegiar uma ou outra abordagem do assunto. Se considerarmos o enquadramento como uma “moldura”, chegamos à definição de dentro e fora de campo. Fora de campo é tudo o que não é mostrado, interna e externamente ao enquadramento. Os elementos fora de campo, que fazem parte da diegese do filme, mantêm comunicação com os que são efetivamente mostrados, por meio de alguns expedientes, entre eles: montagem, atitudes de personagens (o ator entra e sai do enquadramento, olhares e gestos apontam para elementos que o espectador não vê), sons (um som em *off* alerta para uma presença “invisível”) e enquadramentos em detalhe (pois pressupõem a existência de um “resto” não mostrado). O diálogo entre dentro e fora de campo amplia o espaço fílmico e transmite sensações ao espectador, como, por exemplo, de suspense.

Alguns autores utilizam a denominação nível fílmico para o conjunto participante do enredo (personagens, ambientação, sons etc.), e profílmico, para a forma com que o enredo é mostrado (angulações, enquadramentos, diferenciação de planos etc.). Christian Metz<sup>74</sup> define como espaço diegético o espaço do enredo, ou seja, da história<sup>75</sup>. Em oposição, podemos definir como espaço extradiegético, aquele no qual está instalado o meio de produção do filme, ou seja, câmeras, refletores, equipe técnica etc. Assim, personagens, ruído do carro (mesmo que o veículo esteja fora do enquadramento) pertencem à diegese do filme; já uma iluminação artificial e específica para eliminar uma sombra, por exemplo, estaria no espaço extradiegético.

---

<sup>74</sup> METZ, Christian. *A significação no cinema*, Série Debates, São Paulo, Perspectiva, 1977, p. 26.

<sup>75</sup> Mesmo em se tratando de um documentário, há uma história a ser contada. Ex.: o desenvolvimento de um embrião, o desmatamento da floresta amazônica.

Dentro do espaço diegético, ou nível filmico, vale ressaltar outros fatores que interferem na recepção da obra por parte do espectador. Podemos diferenciar as ambientações da cena como natural (já existente) e cenográfica, na qual há modificação parcial ou total do ambiente filmado. O uso da luz irá organizar e estruturar o espaço, sugerindo um certo tipo de leitura ao espectador. A iluminação poderá ser contrastada, difusa ou dinâmica, estar presente na cena ou ser projetada nela a partir do espaço extradiegético. Somado à direção de incidência (frontal, lateral, contra-luz, de baixo, de cima), a luz irá destacar ou confundir o personagem à ação e pontuará a dramaticidade da cena, podendo também definir estados de ânimo. Junto com esses fatores, pode-se acrescentar o uso de “luzes coloridas”, ou melhor, de filtros que matizam a ação com uma coloração específica, conferindo-lhe significados.

Em rápida descrição, para que possamos padronizar os termos a serem utilizados neste trabalho, essas são ferramentas técnicas que contribuem para a construção de um filme que já eram utilizadas na fotografia.

### 1.2.2. Movimento

Os primeiros teóricos que se interessaram pelo estudo da arte cinematográfica definiram o movimento das imagens como principal diferenciador das demais artes figurativas, em especial da fotografia. Ele é, também, o responsável pela *impressão de realidade* sugerida ao espectador.

(...) pois o espectador percebe sempre o movimento como *atual* (inclusive se “reproduzir” um movimento passado), de sorte que a “ponderação temporal” de que fala Roland Barthes – aquela impressão de um “outrora” que irrealiza a apreensão de uma fotografia – deixa de intervir no espetáculo do movimento. Os objetos e personagens que o filme apresenta aparecem somente como efígie, mas o movimento que os anima não é uma efígie de movimento, ele aparece realmente.<sup>76</sup>

---

<sup>76</sup> METZ, Christian. *A significação no cinema*, p. 21.

A impressão de movimento, uma vez que o filme é, na verdade, uma sucessão de fotogramas estáticos projetados, em sua maioria, a 24 quadros por segundo, somada a uma forma realista de narrar cinematograficamente, fez com que André Bazin qualificasse o quadro (conjunto de informações presentes na tela em um determinado momento) como sendo uma “janela aberta para o mundo”<sup>77</sup>. O que contribui para o “transporte” do espectador para o interior da tela.

Entretanto, antes de analisarmos as implicações da forma “realista” de filmagem, apontaremos tipos de movimentos empregados no filme. Tecnicamente, como visto acima, os movimentos são classificados primeiramente em profilmicos e filmicos. Ambos podem ser utilizados em conjunto, mas o primeiro diz respeito à movimentação dentro da cena, por exemplo de personagens ou algum veículo, e o outro às movimentações da câmara<sup>78</sup>.

Os movimentos de câmara são descritos da seguinte forma:

- a) Panorâmico – a câmara está fixa em um cavalete e roda sobre o próprio eixo, horizontalmente ou verticalmente.
- b) Carrinho<sup>79</sup> – é o movimento retilíneo, em qualquer direção, feito com ajuda de trilhos ou mesmo com o equipamento “na mão”, desde que estabilizado. Pode ser horizontal, vertical, lateral ou longitudinal.
- c) Travelling – é a junção dos dois movimentos acima, uma ou mais vezes, dentro do mesmo enquadramento.
- d) Câmera na mão – registra as alterações de estabilidade do cinegrafista.

---

<sup>77</sup> AUMONT, Jaques e outros. *A estética do filme*, Coleção Ofício de arte e forma, Campinas, Papirus, p. 24.

<sup>78</sup> Continuaremos a tomar como base a classificação de Ismail Xavier e Claude Tarnaud e Guy Fornuié.

<sup>79</sup> Alguns autores consideram esse movimento como travelling, subdividindo-o em retilíneo ou em círculo. Optamos pela separação em dois termos distintos, visando uma descrição que nos pareceu mais didática e funcional. Outros termos usados para este movimento: carretilha ou carrelata.



- e) Carrinho ótico ou *zoom* – aproxima ou afasta a imagem somente com o recurso da objetiva. Se diferencia do carrinho simples pela perda do volume e profundidade, com relação àquele.

O movimento da câmara guia o olhar do personagem ou do espectador para determinado assunto e pode provocar uma suspensão da narração, fazendo com que o espectador participe menos ou mais da ação. Com o uso desse recurso, o diretor pode fazer ou não o espectador sentir a presença do meio de produção. Com a chamada *câmara livre*, mais identificada com o item (d) da classificação acima, por um lado quebra-se a impressão de realidade estável do filme e de outro, reforça-se a mesma realidade ao colocar o espectador como testemunha claramente presente na cena. Por outro lado, o movimento *subordinado* segue o personagem na mesma velocidade, proporcionando uma maior identificação deste com o público. Há também, a denominada *câmera subjetiva*, quando o ponto do olhar da *instância narrativa*<sup>80</sup> se funde com o olhar do personagem, gerando assim uma identificação mais emotiva por parte do espectador.

Ressaltamos que essas classificações, assim como as anteriores, são combinadas pelo diretor, para imprimir marcas e ritmo narrativo.

### 1.2.3. Montagem e construção de *realidades*

Talvez seja essa a parte mais importante, no sentido ideológico, da confecção de um filme, com certeza é a que mais tem suscitado polêmicas. A montagem é a fase da escolha e ordenamento das tomadas gravadas, onde se articulam os conceitos descritos acima. Por meio dela, mais que a movimentação de câmera, é estabelecido o ritmo da narrativa, já que sua finalidade é descrever a ação e promover a construção dramática. Ou seja, por meio da montagem se une um plano a outro, criando entre eles

---

<sup>80</sup> Termo definido por AUMONT, Jacques, para designar “o lugar abstrato em que se elaboram as escolhas para a conduta da narrativa e da história”, In: *A estética do filme*, p. 111.

um relacionamento narrativo, semântico e estético. É nesse ponto, também, que se estabelece a relação espaço x tempo. O tempo diegético não é igual ao tempo filmico, ou seja, a ação não dura, necessariamente, o mesmo tempo de projeção (exceção feita ao plano seqüência).

Antes porém, de abordarmos as duas principais teorias sobre a montagem, faz-se necessário definirmos recursos utilizados na ligação entre os planos. Estes podem ser montados sem qualquer efeito, produzindo um corte seco entre uma tomada e outra, ou utilizando-se os efeitos de dissolvência, cortina e escurecimento. Mas a mais importante das ligações é chamada de *raccord*<sup>81</sup>, e refere-se aos vínculos estabelecidos entre as cenas, para que a narrativa se desenvolva sem sobressaltos e de forma “transparente”.

Concretamente, essa “impressão de continuidade e de homogeneidade” é obtida por um trabalho formal, que caracteriza o período da história do cinema que muitas vezes chamamos de “cinema clássico” – e cuja figura mais representativa é a noção de *raccord*. O *raccord* cuja existência concreta decorre da experiência de décadas dos montadores do “cinema clássico”, seria definido como qualquer mudança de plano apagada enquanto tal, isto é, como qualquer figura de mudança de plano em que há esforço de preservar, de ambos os lados da colagem, elementos de *continuidade*.<sup>82</sup>

O *raccord* pode ser de natureza formal ou diegética, como aponta o mesmo autor, ao jogar com elementos do nível profilmico ou filmico. Há um grande número de *raccords* utilizados, mas os principais, conforme descrito por Jacques Aumont são: os *raccord* sobre um olhar, no qual está fundamentada a noção de campo e contracampo (o olhar de um personagem indica o que será mostrado no plano seguinte); de movimento (o movimento da câmera se repete em dois planos consecutivos); em um gesto (a continuidade do gesto de um personagem é mostrada em outro ponto de vista,

---

<sup>81</sup> AUMONT, Jaques e outros. *A estética do filme*, p. 77.

<sup>82</sup> AUMONT, Jaques e outros. *A estética do filme*, p. 77.

no plano seguinte); e no eixo (o mesmo assunto é mostrado em dois planos distintos, porém com movimentação semelhante e aproximação ou afastamento da câmera).

Em resumo, os *raccords* ou vínculos entre planos servem para proporcionar ao espectador a ilusão de uma linearidade narrativa, que se constitui em uma das características do cinema produzido em Hollywood, a partir de D.W. Griffith, em 1915. Além desse recurso, outras técnicas utilizadas irão dar ao cinema a impressão descrita por André Bazin, como “janela aberta para o mundo”<sup>83</sup>. Busca-se, nesse tipo de montagem, o total obscurecimento da instância produtiva do filme.

As técnicas cinematográficas empregadas na narrativa clássica serão, portanto, no conjunto, subordinadas à clareza, à homogeneidade, à linearidade, à coerência da narrativa, assim como, é claro, a seu impacto dramático. (...) O encadeamento das cenas (duração de projeção = duração diegética) e das seqüências (conjunto de planos que apresentam uma unidade narrativa forte) se desenvolve de acordo com uma dinâmica de causas e efeitos clara e progressiva.<sup>84</sup>

Ligado à homogeneidade narrativa, está o desenvolvimento cronológico da história, pelo encadeamento dos enquadramentos, com raros *flashbacks*, em sua maioria explicados narrativamente (em um sonho ou recordação, por exemplo). Quando a montagem desrespeita o tempo diegético forma-se uma elipse temporal, usada para omitir ações supérfluas à trama, ou mesmo ações importantes. É a chamada montagem *elíptica*, mais utilizada em filmes de suspense. Outro tipo de montagem, *alternada*, como o próprio nome diz, alterna séries de enquadramentos, geralmente para mostrar dois eventos que ocorrem em espaços diferentes, ao mesmo tempo. Servem como exemplos: diálogos em primeiro plano, que formam o tradicional campo e contra-campo, e perseguições, nas quais são mostrados alternadamente perseguidores e perseguidos. Esta última contribuiu, como registrado por Francis Vanoye e Anne

---

<sup>83</sup> Ver nota 77

<sup>84</sup> VANOYE, Francis e GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*, p. 27.

Goliot-Lété, para estruturar a *narrativa hollywoodiana clássica*, e foi instituída por Griffith, nos anos 20.

É verdade que as “regras” da montagem clássica, em particular as dos *raccords*, visam precisamente apagar as marcas do trabalho de enunciação, a tornar invisível, a fazer com que as situações se apresentem ao espectador “por elas mesmas” e com que o código, em determinado grau de banalidade e usura, pareça funcionar quase automaticamente e dar a ilusão de uma espécie de ausência ou vacância da instância de enunciação.<sup>85</sup>

A ausência de marcas narrativas é um dos componentes que corroboram para o complexo processo de identificação do espectador com o filme. Essa discussão ainda não chegou a um postulado definitivo, mas costuma-se recorrer às teorias psicológicas de Sigmund Freud e Jacques Lacan, entre outras, para tentar esboçá-la. Nessas duas, faz-se uma correlação com a fase edipiana e “espelho”, nas quais o indivíduo se confunde com o outro, objeto de desejo, para depois perceber-se diferente dele. Não é nosso interesse discorrer sobre as teorias da identificação, porém ressaltamos uma das conclusões das pesquisas, de acordo com a qual, partindo-se do pressuposto freudiano de que a simpatia nasce com a identificação, conclui-se que:

“Em uma narrativa fílmica bem estruturada, o espectador pode ser levado a identificar-se, com os efeitos de simpatia resultantes, com um personagem pelo qual, no nível da personalidade, do caráter, da ideologia, ele não teria qualquer simpatia, ou teria até aversão, na vida real. A perda de vigilância do espectador de cinema inclina-o a poder simpatizar, por identificação, com qualquer personagem, contanto que a estrutura narrativa o conduza a isso”<sup>86</sup>.

A identificação, segundo os autores, não está ligada especificamente a personagens, mas antes a uma situação ou “rede estruturada de relações”. Além da transparência narrativa, que levaria o espectador a perceber a tela como o “espelho

---

<sup>85</sup> AUMONT, Jaques e outros. *A estética do filme*, p. 282.

<sup>86</sup> AUMONT, Jaques e outros. *A estética do filme*, p. 266

primordial”, Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété marcam a multiplicidade de pontos de vista como um dos elementos constitutivos dos microcircuitos de identificação.

A articulação desses pontos de vista diferentes, o retorno mais freqüente de alguns deles, na sua combinatória, a quantidade de elementos inscritos no código permitem traçar, como filigrana da própria situação diegética, lugares e microcircuitos privilegiados para o espectador, permitem conduzir a geração de sua identificação.<sup>87</sup>

Além da mudança dos pontos de vista, a escala de planos que acompanha essas alterações influirá na variação do “tamanho” da imagem dos atores na tela, determinando o grau de atenção e de emoção compartilhada e, conseqüentemente, de identificação com este ou aquele personagem, em determinada situação.

Esse jogo com a escala de planos, associado ao da multiplicidade de pontos de vista, autoriza na decupagem clássica da cena uma combinatória muito sutil, uma alternância de proximidade e distância, de desligamentos e recentramentos sobre os personagens. Permite a inscrição particular de cada personagem na rede de relações da situação apresentada dessa maneira; permite, por exemplo, apresentar determinado personagem como uma figura entre as outras e até como um simples elemento do cenário, ou, ao contrário, torná-lo, em determinada cena, o verdadeiro foco da identificação, isolando-o em uma série de primeiros planos, para um cara-a-cara intenso com o espectador, cujo interesse é assim focalizado nesse personagem, mesmo quando ele estiver desempenhando um papel totalmente apagado na situação diegética propriamente dita.<sup>88</sup>

A busca pela identificação do espectador com o espetáculo, sem desprezar outras produções, é, conforme afirmado pelos autores já citados, uma característica do cinema hollywoodiano clássico, que compreende os filmes produzidos principalmente até a década de 60, nos Estados Unidos. Em contrapartida, nos anos 20, cineastas e teóricos russos procuravam outras alternativas de “contar histórias” por meio de filmes, rompendo com a “linearidade” das imagens, deixando clara a instância

---

<sup>87</sup> AUMONT, Jaques e outros. *A estética do filme*, p. 274

<sup>88</sup> AUMONT, Jaques e outros. *A estética do filme*, p. 277

narrativa da produção cinematográfica, com o objetivo de retirar o espectador da passividade, induzida pela narração clássica. Talvez aquele que mais se contrapôs a esta tendência de identificação, associando-a ao processo de alienação, tenha sido Sergei Eisenstein, um dos fundadores da “montagem rei”, por delegar a esta parte do processo filmico o principal diferenciador entre cinema e outras artes figurativas. Para ele, a montagem transparente, defendida por André Bazin, carrega uma ideologia autoritária.

O realismo absoluto não constitui, de maneira alguma, a forma correta de percepção. É função apenas de certa forma de estrutura social. Como decorrência de uma monarquia estatal, implanta-se uma uniformidade estatal de pensamento. Uma uniformidade ideológica suscetível de ser desenvolvida pictoricamente nas fileiras de cores e desenhos dos uniformes dos regimentos de Guarda ...<sup>89</sup>

Em suas teorias, Eisenstein comparou a montagem cinematográfica à formação de ideogramas da língua japonesa, para a construção de um conceito. Assim, planos diferentes, colocados em seqüência, formariam um conceito diverso do sentido que cada um deles teria se considerado isoladamente. A montagem, então, serviria para construir um conceito abstrato, ou um “sentido”, conseguido pela combinação de imagens, diferente do sentido individual de cada uma delas. Na terminologia de Eisenstein as combinações se dão entre “fragmentos” do filme e não necessariamente entre planos. Ele considerava o “fragmento” como fragmento unitário do filme. A diferença entre as duas terminologias, na prática, é quase nula, uma vez que seus filmes eram montados com planos muito curtos, mas, ao utilizar o termo fragmento, ele não se referia precisamente a fragmentos de representação, mas sim a fragmentos de discurso. Para o cineasta-teórico o “fragmento é considerado como elemento da cadeia sintagmática do filme”, um recorte consciente do real, mas este elemento pode

---

<sup>89</sup> EISENSTEIN, Sergei. *O princípio cinematográfico e o ideograma*. In: CAMPOS, Haroldo. *Ideograma*, São Paulo, Cultrix, 1986, p.173.

ser decomposto em vários elementos materiais da representação filmica (luminosidade, granulação da imagem, contraste etc.).

Vê-se, portanto, como essa noção de fragmento, em todos os níveis que a definem, manifesta uma mesma concepção do filme como *discurso articulado*: o fechamento do quadro focaliza a atenção sobre o sentido que nele está isolado; esse próprio sentido, construído analiticamente levando-se em conta características materiais da imagem, combina-se, articula-se, de maneira explícita e tendenciosamente *unívoca*.<sup>90</sup>

Como discurso, o cinema para Eisenstein tinha a “obrigação” de ser utilitário, principalmente na influência sobre o espectador e, conseqüentemente, na conscientização das massas, uma vez que o filme tinha a possibilidade de ser mostrado a um grande número de pessoas de uma só vez. Geralmente, tratava temas relacionados à revolução russa e representava a burguesia por pessoas obesas, inchadas, manifestando claramente sua posição política, como, por exemplo, nos filmes *Outubro* e *O encouraçado Pomtenkin*. Suas produções sempre mantiveram presente a “luta de classes”, conflito também explicitado em outros níveis.

Ele teorizava que uma seqüência de planos deveria buscar “um laconismo máximo para a representação visual de conceitos abstratos”<sup>91</sup>. Além desse laconismo, evidente nos *hai-kai* japoneses e suas derivações, para o teórico o conflito é a base do cinema. Ligado a esta noção, está o conceito de “contradição” da filosofia marxista, no “materialismo dialético”.

Para ele, o conflito é, de fato, o modo canônico de interação entre duas unidades *qualsquer* do discurso filmico: o conflito de fragmento a fragmento, decerto, mas também “dentro do fragmento” e especificando-se segundo este ou aquele parâmetro particular.<sup>92</sup>

---

<sup>90</sup> AUMONT, Jaques e outros. *A estética do filme*, p. 83

<sup>91</sup> EISENSTEIN, Sergei. *O princípio cinematográfico e o ideograma*, p.168.

<sup>92</sup> AUMONT, Jaques e outros. *A estética do filme*, p. 83

Esse conflito, em seus filmes, é expressado pelo encadeamento geralmente rápido de imagens, “argamassadas” na montagem sem o uso de *raccords*, inclusive com elementos estranhos à narrativa, na iluminação expressiva e não “naturalista” e na relação som x imagem. Assim, para ele, estabelece-se uma “*transformação imagística do princípio dialético*”. Dificilmente se verá, em suas produções, planos seqüência ou semelhantes. As seqüências eram montadas com cortes secos e cada imagem era considerada, praticamente, “independente” das outras, o que vai contra os princípios do “cinema clássico”, defendidos por Bazin.

A intensidade da percepção aumenta quando o processo didático de identificação se desenvolve com maior facilidade acompanhando uma ação desintegrada.<sup>93</sup>

Peter Wollen definiu a escolha de Eisenstein pelo conflito como uma forma de desalienar o público de seus filmes.

O conflito, a vários níveis e dimensões, do écran provoca emoções no espectador, que iriam ou reforçar sua consciência política e social ou arrancá-lo aos seus preconceitos ideológicos, fazendo-o olhar de forma nova para o mundo.<sup>94</sup>

A possibilidade de proporcionar ao público um novo olhar sobre o mundo se manifestava, com o uso dos recursos apontados, no rompimento do “contrato” com a representação naturalista do real, com o qual principalmente o cinema americano do início do século passado era totalmente comprometido. Temos, portanto, no que diz respeito à forma de encarar a produção cinematográfica duas “correntes” diametralmente opostas, ambas com ideologias próprias.

---

<sup>93</sup> EISENSTEIN, Sergei. *O princípio cinematográfico e o ideograma*, p 185

<sup>94</sup> WOLLEN, Peter. *Signos e significação no cinema*, Coleção Horizontes de Cinema, Livros Horizonte, Lisboa, 1984, p. 52



Se por um lado Eisenstein afirmava ser o cinema uma forma de expressão ideológica e política, pela qual era possível “moldar” o espectador, e para isso fragmentava a narrativa, assumindo explicitamente seu caráter discursivo, de outro, o chamado cinema “hollywoodiano clássico” seguia via oposta, ao tentar apagar qualquer marca discursiva com o uso de *raccords* e narrar a história seguindo a lógica cartesiana e uma cronologia linear, sem sobressaltos no nível da montagem. É inegável que este último “estilo” também carrega em si uma ideologia, ao apresentar-se mais que verossímil, com a pretensão de ser “verdadeiro”.

Além dos recursos técnicos utilizados para comprovar ou deturpar a “realidade”, entram na concepção de verossímil em cinema, segundo Christian Metz, toda a trajetória cinematográfica anterior ao filme que se quer analisar. Para o autor, o verossímil surge como resultado de discursos *já pronunciados*, sendo uma redução do possível, censurado cultural e arbitrariamente.

“É o cinema inteiro que funcionou – que ainda funciona com demasiada frequência – como um vasto gênero, como uma província-de-cultura imensa (província no entanto), com sua lista de conteúdos específicos autorizados, seu catálogo de *assuntos e de tons filmáveis*. Gilbert Cohen-Séat escrevia em 1959 que o conteúdo dos filmes poderia ser classificado em quatro grandes itens: o *maravilhoso* (que desnorteia brutalmente, portanto agradavelmente), o *corriqueiro* (que vive dos “pequenos fatos verdadeiros” relatados com humorismo, mas, como salientava o autor, “fora da esfera dos problemas delicados, longe dos pontos sensíveis”), o *heróico* (que satisfaz no espectador uma generosidade sem uso na vida cotidiana), o *dramático* finalmente, que toca diretamente as crises afetivas do espectador médio, mas as trata demagogicamente, como o próprio espectador as trataria, sem situá-las num contexto mais amplo em que o público, mesmo se não as identificasse de imediato, teria encontrado posteriormente a possibilidade de resolvê-las ou de superá-las: assim é que cada filme para empregadinha encerra um pouco mais a empregadinha dentro de uma problemática de empregadinha, inutilmente trágica e arbitrariamente opressiva. (...) assim o Verossímil encerra um pouco mais cada um nas suas alienações.”<sup>95</sup>

Se juntarmos essas considerações com o que acabamos de ver sobre montagem, podemos chegar à conclusão de que o cinema clássico é altamente

---

<sup>95</sup> METZ, Christian. *A significação no cinema*, p 230-231

alienante, uma vez que fornece ao espectador a possibilidade de se “entregar” ao espetáculo, sem, necessariamente, questionar o que lhe é apresentado. Porém, admitamos o exagero dessa afirmação, pois ela implicaria o desprezo do caráter de entretenimento com o qual o cinema se formou, que faria com que nos comportássemos como o “leitor neurótico” de Umberto Eco<sup>96</sup>, que pretende “encontrar” significados em tudo e tenta “comprovar” o lido com o real, sem se dar conta da natureza ficcional da obra.

O que nos interessa na acepção de verossimilhança de Metz é a sua relação com o “cinema de gênero”, este sim propagado até hoje pela produções americanas. Nessa classificação estão os *westerns*, os filmes de horror, de guerra, musicais etc. Em cada um deles os personagens e situações já são “esperados” pelo espectador, como por exemplo: índio inimigo x *cowboy* bonzinho; em filmes de terror, de uma turma de estudantes atormentada por um ser bizarro e cruel, restarão apenas poucos integrantes para “contar” a história. Geralmente, os tipos se dividem de forma maniqueísta entre bem e mal e as caracterizações dos personagens tendem a representar esses conceitos. Por exemplo, o vilão é desagradável visualmente (tem cicatrizes, nos *westerns* freqüentemente vestia roupas escuras, em contraposição à roupa clara do “mocinho”) ou descende de uma *raça inimiga*, ao contrário do herói, que concentra as características consideradas positivas dentro do contexto histórico-cultural no qual foi produzido o filme.

Tal ideário vai sobreviver como tendência dominante por décadas, cristalizando-se no Brasil no grande projeto burguês e industrial da companhia Cinematográfica Vera Cruz (1949), totalmente idealizado no modelo de Hollywood. Ou seja, orientado para uma produção dentro do trinômio naturalismo/decupagem clássica/mecanismo de identificação e para a projeção na tela de encarnações convincentes do bem e do mal, cumprindo um jogo de fatalidades rurais ou urbanas.<sup>97</sup>

---

<sup>96</sup> ECO, Umberto. *Seis passeios pelo bosque da ficção*, São Paulo, Companhia das Letras, 1994.

<sup>97</sup> XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico – a opacidade e a transparência*, p. 35

Ismail Xavier afirma que o ideário maniqueísta, do cinema *hollywodiano* clássico, com personagens sem “profundidade psicológica”, ou seja, sem conflitos internos que coloquem em dúvida sua representação (o sujeito definido como mau, não poderia ter atitudes de bondade, ou a bondade que por ventura manifestasse serviria para um propósito nefasto, revelado posteriormente), fora “copiado” por produtores nacionais, anteriormente à década de 60, assim como as formas de filmagem “transparentes”. O padrão cinematográfico clássico utilizado por Hollywood, foi a base tanto para seguidores, dentro e fora do Brasil, como para contestadores, cineastas que buscavam romper com aquele modelo, a fim de criar um estilo próprio. Essas duas tendências se manifestaram e se manifestam nas produções nacionais, desde os primórdios do cinema nacional até os dias de hoje.

### 1.2.3. Guerra de Canudos

A identificação do cinema brasileiro, principalmente antes do chamado Cinema Novo (década de 60), com a produção norte americana se deu mais por consequência do subdesenvolvimento do País do que propriamente por questões ideológicas, já que, para existir, a “indústria” cinematográfica nacional dependia de tecnologia e “mão-de-obra” importada. Como foi notado por Paulo Emílio Sales Gomes<sup>98</sup>, as primeiras projeções no Rio de Janeiro datam de 1896-1897 e as primeiras filmagens no Brasil, são do ano seguinte. Porém, o “comércio cinematográfico” floresceu em 1907, com a produção industrial de energia elétrica. Como a mão de obra brasileira, nesse período, era incipiente no que dizia respeito à “novidade” do cinema, a maioria das produções eram realizadas por técnicos e cineastas “importados” da Europa e Estados Unidos. Entre 1908 e 1911, de acordo com Sales Gomes, os filmes brasileiros, em quantidade razoável para a época, eram na sua maioria reconstituição de crimes, ao lado de comédias, que “impressionavam a imaginação popular”.

---

<sup>98</sup> GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento*, São Paulo, Paz e Terra, 1996.

Em troca do café que exportava, o Brasil importava até palito e era normal que importasse também o entretenimento fabricado nos grandes centros da Europa e da América do Norte. Em alguns meses o cinema nacional eclipsou-se e o mercado cinematográfico brasileiro, em constante desenvolvimento, ficou inteiramente à disposição do filme estrangeiro.<sup>99</sup>

A hegemonia do cinema norte-americano logo se estabeleceu, devido ao grande poder econômico daquele país. No percurso em busca de uma autonomia técnica e ideológica, conforme o autor, o cinema brasileiro teve alguns altos e baixos. Os altos, medidos pela quantidade de produção e de público, foram registrados a partir da década de 30, com o surgimento da comédia musical, que ficou conhecida por “chanchada”. A partir dos anos 50 apareceu, de modo mais consistente, a intenção de fazer-se filmes, principalmente em São Paulo, que se contrapusessem às comédias popularescas e musicais. Foi nessa época que Lima Barreto inaugurou o “gênero sertanejo”, com o filme *O cangaceiro*, que acompanharia a história do cinema até os dias de hoje. Nesse entremeio, contudo, surgiram as primeiras adaptações de romances brasileiros para as telas, com obras de Jorge Amado, Aluísio Azevedo e Taunay.

Com exceção das chanchadas e dos primeiros filmes feitos no Brasil, produções nas quais era possível identificar uma “brasilidade”, Sales Gomes denuncia a manipulação comportamental das imagens culturais americanas, que o público via na tela.

Quase desnecessário acrescentar que essas obras, com passagens rigorosamente antológicas, traziam como seu público, a marca do mais cruel subdesenvolvimento; ...

A identificação provocada pelo cinema americano modelava formas superficiais de comportamento em moças e rapazes vinculados aos ocupantes (*classe economicamente dominante*); em contrapartida a adoção, pela plebe, do malandro, do pilantra, do desocupado da chanchada, sugeria uma polêmica de ocupado contra ocupante.<sup>100</sup> (grifo nosso)

---

<sup>99</sup> GOMES, Paulo E. S. *Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento*, p. 11

<sup>100</sup> GOMES, Paulo E. S. *Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento*, p. 95-96

Com o desaparecimento da chanchada, a produção estrangeira expandiu o seu público em todas as classes sociais. Segundo o autor, no período pós-guerra, o “comunismo político, ortodoxo e estreito” influenciou a produção cultural brasileira, na medida em que “procurava compreender a vivência dos ocupados”. “O antigo herói desocupado da chanchada foi suplantado pelo trabalhador, mas nos espetáculos cinematográficos que essas fitas proporcionavam, os ocupados estavam muito mais presentes na tela do que na sala.”<sup>101</sup> Ainda de acordo com os levantamentos de Sales Gomes, os poucos filmes produzidos sob essa “consciência social” formaram a base para o movimento do Cinema Novo (anos 60), no qual um dos precursores foi Glauber Rocha, com *Barravento* e, mais tarde, *Deus e o diabo na terra do sol*. Segundo o autor, o movimento cinemanovista “refletiu e criou uma imagem visual e sonora, contínua e coerente, da maioria absoluta do povo brasileiro”; entretanto, esse universo, que compreendia sertão, favela e subúrbio, tendia a uma expansão interrompida em 1964. Sales Gomes afirma que os cineastas desse movimento, “voltaram-se para si e para seu público”, na tentativa de encontrar a “raiz de sua debilidade”. Em seguida, o escritor conclui que a identificação com o organismo social brasileiro nunca foi alcançada pelo Cinema Novo.

Randal Johnson<sup>102</sup> comparou e aproximou esse movimento cinematográfico com o Modernismo literário, na tentativa de ambos em “descolonizar a cultura brasileira”, na busca por temas e estéticas nacionais.

Há muitos paralelos entre o modernismo e o cinema novo. Ambos os movimentos foram reações contra o código dominante nas suas respectivas áreas de significação: o modernismo, contra o parnasianismo e sua “linguagem bacharelesca, artificial e idealizante” que espelhava a ideologia da estrutura de classe arcaica da sociedade brasileira; o cinema novo, contra a chanchada e os filmes “sérios” produzidos em São

---

<sup>101</sup> GOMES, Paulo E. S. *Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento*, p. 99

<sup>102</sup> JOHNSON, Randal. *Literatura e cinema- Macunaíma: do modernismo da literatura ao cinema novo*, São Paulo, T.A. Queiróz Editor Ltda, 1982.

Paulo (especialmente os da Vera Cruz), os quais refletiam, ambos, uma visão colonizada, idealizada e inconseqüente da realidade brasileira.<sup>103</sup>

Como o próprio autor comenta, apesar de ter se detido em assuntos “tipicamente” brasileiros, como “os setores marginalizados do povo brasileiro, ..., os favelados, os pescadores pobres e os camponeses vivendo na miséria do Nordeste”, o Cinema Novo não alcançou, com raras exceções, o público pretendido, ou seja, a população brasileira, e ficou restrito a certo número de espectadores, a maioria proveniente das classes intelectuais. Os motivos desse desinteresse, apontados por Randal Johnson, incluem a falta de estratégias e recursos financeiros para a distribuição e exibição dos filmes e a hegemonia da produção norte-americana no mercado nacional.

Acostumados com a estética *hollywoodiana*, era difícil para o grande público brasileiro apreender e entender a “estética da fome” de Glauber Rocha, um dos principais representantes do movimento. Para o cineasta, deveria ficar evidente, tanto na temática como na instância narrativa, “a miséria e a exploração resultantes do subdesenvolvimento do País”. Glauber descreveu os seus filmes e os de outros cineastas que seguiam a mesma linha como “feios e tristes” e “gritados e desesperados”, mas que tinham a intenção de mostrar uma “cultura da fome”. “Somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: e a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência”, escreveu em sua tese<sup>104</sup>, apresentada em 1965 em Gênova. Embora diferentes na prática, parece-nos legítimo aproximar a ideologia que sustenta o Cinema Novo daquela apregoada por Eisenstein, no sentido de que ambas buscavam uma maneira

---

<sup>103</sup> JOHNSON, Randal. *Literatura e cinema...*, p. 89.

<sup>104</sup> ROCHA, Glauber. *Uma estética da fome*, in *Revista Civilização Brasileira*, ano I, n. 3, Rio de Janeiro, Julho - 1965, p. 168.

alternativa ao padrão cinematográfico, difundido por Hollywood, de representar suas realidades e tinham em seu bojo a intenção de uma mudança no sistema estabelecido.

Segundo Glauber Rocha, “o espectador não aceita a imagem do Brasil dada pelos cineastas brasileiros, porque não corresponde a um mundo tecnicamente desenvolvido e moralmente ideal, como se vê nos filmes de Hollywood”<sup>105</sup>.

Como se pode perceber, a estética do cinema hollywoodiano clássico, ainda presente na grande maioria da produção atual, era vista como a “linguagem” do dominante, do poder econômico contra a libertação dos “subdesenvolvidos”. Porém, essa ojeriza à estética cinematográfica clássica não surtia o efeito desejado pelos cineastas brasileiros, que era popularizar seus filmes e formar uma “grande audiência”, a fim de que o brasileiro “se visse representado na tela”. Do Cinema Novo, Randal Johnson registra como exceção de público a adaptação do texto de Mário de Andrade para o cinema, em *Macunaíma*, dirigido por Joaquim Pedro de Andrade (1969).

A dificuldade de conseguir uma audiência expressiva sempre foi um dos principais problemas do filme nacional. Do final dos anos 60 aos dias de hoje, a produção de filmes, na sequência do cinema novo, buscou outras alternativas para quebrar a hegemonia *hollywoodiana*, na tentativa de estabelecer-se como um indústria. Para isso era e é preciso ganhar a simpatia do espectador.

Essa é uma das “intenções” de *Guerra de Canudos*, explícita na adoção de uma estética clássica de superprodução. O filme de Sérgio Rezende segue uma linha cronológica clara e “fecha” seu enredo na história de uma família, desarticulada pela guerra. Para cumprir com os “desígnios” da superprodução, evita um confronto excessivamente violento entre a imagem que o espectador tem da realidade e a maneira pela qual essa mesma realidade será apresentada pela narrativa cinematográfica, de tal forma que aquele processo de identificação, abordado anteriormente, não fique

---

<sup>105</sup> JOHNSON, Randal. *Literatura e cinema...*, p. 86.

irremediavelmente comprometido. No livro que escreveu sobre o filme *Guerra de Canudos*, Nilza Rezende<sup>106</sup> acentua duas frases de Sérgio que parecem resumir a escolha do diretor pela estética da “superprodução”: “Conceitos são para quem cria, para o espectador vale a emoção” e “Em cinema, você luta, luta, luta; tudo que você quer é ouvir a palavra filmaço”. A fim de garantir a emoção e o “filmaço”, conceitos culturalmente ligados ao cinema norte-americano, optou pela narrativa cinematográfica “naturalista”, definida por Ismail Xavier e também por Jean-Claude Bernardet e Alcides Freire Ramos, e que é compatível com a fórmula empregada pelo cinema hollywoodiano clássico, valorizada por André Bazin.

Tudo neste cinema caminha em direção ao controle total da realidade criada pelas imagens - tudo composto, cronometrado e previsto. Ao mesmo tempo, tudo aponta para a invisibilidade dos meios de produção desta realidade.<sup>107</sup>

...o filme histórico naturalista oferece às pessoas a ilusão de estarem diante dos fatos narrados... Desta maneira, o espectador não se pergunta em qual linha teórica a história do filme está sendo contada. Ela é mostrada como se fosse a única interpretação do fato, e a linguagem assume um papel fundamental. A esta linguagem estamos dando o nome de naturalista.<sup>108</sup>

Logo, sob um olhar diferente daquele defendido pelos cineastas cinemanovistas, Sérgio Rezende trata o tema dos excluídos, tão caro àquela geração, de forma mais “digerível” pelo público em geral. Enquanto, por exemplo, Glauber Rocha considera que o subdesenvolvimento e a pobreza devam estar aparentes na produção, Rezende irá, de certa forma, ignorar o subdesenvolvimento e mostrar a miséria em segundo plano. *Guerra de Canudos* foi produzido com grande apuro

---

<sup>106</sup> REZENDE, Nilza. *Guerra de Canudos: o filme*, São Paulo, Ed. Senac, p. 30-32

<sup>107</sup> XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico - a opacidade e a transparência*, p31.

<sup>108</sup> BERNADET, Jean-Claude e RAMOS, Alcides Freire. *Cinema e História do Brasil*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979, p 15.



técnico e grande esforço para “representar a realidade”, comprovado pelo número de figurantes e cenários rigorosamente verossímeis, porém a problemática da seca e da pobreza são diluídas nas cenas de ação do conflito. O diretor busca a identificação de seu espectador com a emoção de cada personagem frente a situações diversas, em detrimento de uma reflexão sobre a condição social de cada um deles. Construindo o filme dentro dos padrões hollywoodianos, Rezende conduz seu espectador a aceitar com naturalidade, por exemplo, Luíza fugir de casa e se transformar em prostituta, pois não fica explicitado nenhum conflito interno da personagem em relação a essa mudança de vida moral, e as situações são encadeadas de forma a intensificar a relação causa e efeito das situações. Podemos aqui repetir a avaliação de Mário de Andrade, com relação a *Os Sertões*.

Euclides da Cunha transformou em brilho de frases sonoras e imagens chiques o que é cegueira insuportável deste solão; transformou em heroísmo o que é miséria pura [...] <sup>109</sup>.

Com vistas aos conceitos do Modernismo e do Cinema Novo esboçados anteriormente, poderíamos supor que essa poderia ser a mesma avaliação feita pelos cineastas engajados dos anos 60 com relação a *Guerra de Canudos*. Não há como negar que a qualidade técnica do filme de Rezende é compatível com a das produções estrangeiras mais populares, assim como a linguagem cinematográfica utilizada. A “submissão” ao padrão lingüístico dominante, que reforçava o caráter de subdesenvolvimento, ao não buscar uma “expressividade puramente nacional”, era o principal “inimigo” dos citados movimentos literário e cinematográfico.

Porém, a aproximação com *Os sertões* não se dá apenas nas críticas às duas obras. Em primeiro lugar, há que se frisar que o filme teve como base o livro, como

---

<sup>109</sup> LIMA, Luiz Costa. *Terra Ignota ...*, p 22

registrado por Nilza Rezende<sup>110</sup>. Relação também explicitada na sinopse<sup>111</sup> do filme, disponível no endereço eletrônico [www.portfolium.com.br](http://www.portfolium.com.br), cujo assunto é Canudos e produções artísticas e teóricas sobre o conflito. Fora esses dados externos à obra, no interior dela há cenas claramente inspiradas nos relatos de Euclides da Cunha, que serão explicitadas no decorrer deste trabalho.

O mais importante, ao nosso ver, é a apropriação de técnicas geradas no exterior para representar um evento tipicamente brasileiro. Como já vimos, Euclides se apoiou em pensadores europeus e norte-americanos para tentar explicar a realidade que aparecia diante dele, e admitiu a falibilidade dos conceitos adotados, ao mesmo tempo que criticava a “civilização de empréstimo” da qual era representante. Apesar disso, ou por causa disso, imprimiu em sua obra momentos de ruptura narrativa que conferem ao livro um alto grau de complexidade. Rezende, por sua vez, optou pela narrativa “clássica” do gênero “filme de guerra”, difundida, principalmente, pelo cinema norte-americano, “obrigando-se” a traçar personagens estereotipados, assim como o próprio conflito, desprezando elementos constantes no texto euclidiano, que poderiam conferir ao filme uma “força” denunciadora semelhante a do livro. Porém, do modo como o filme foi feito, entra em paralelo com as grandes produções (consumiu cerca de 6 milhões de reais, soma altíssima para os padrões brasileiros), mais comprometidas com o entretenimento descompromissado com a abordagem crítica de um tema.

Apesar de, tanto Euclides como Rezende, terem se apropriado de um discurso importado para compor suas obras; o escritor, como vimos, faz o conhecimento importado trabalhar, junto com as figuras de linguagem e descrições, em estado de permanente tensão. O seu leitor, na busca pelo estabelecimento de um sentido para o conflito bélico retratado na obra, vê-se diante de um outro conflito,

---

<sup>110</sup> REZENDE, Nilza. *Guerra de Canudos: o filme*.

<sup>111</sup> ver anexo.

derivado da luta, mas que a transcende: com o conflito na *instância narrativa* são revistas as relações entre teoria e prática, verdade e mentira, agressor e agredido. A partir dessa situação de instabilidade, entre a tentativa de uma conclusão científica e sua impossibilidade, dá-se a denúncia do crime e a tentativa da construção da identidade brasileira.

... a arte do filme encontra-se no mesmo plano semiológico que a arte literária: as combinações e as limitações propriamente estéticas – aqui versificação, composição, figuras... lá enquadrações, movimentos de câmara, “efeitos” de luz... – têm o papel de instância conotada, sobrepondo-se esta a um sentido denotado, representado na literatura pela significação propriamente lingüística ligada, no idioma usado, às unidades empregadas pelo escritor, e no cinema pelo sentido literal (isto é, perceptivo) dos espetáculos que a imagem produz, ou dos ruídos que a faixa sonora reproduz.<sup>112</sup>

Assim, as técnicas narrativas utilizadas por Euclides podem ser comparadas com as empregadas por Rezende, já que ambos têm como base o mesmo evento histórico. Seguindo-se o texto recortado acima, Metz acrescenta que os significados da conotação só se estabelecem quando apoiados no enredo, em suas palavras: “se o significante correspondente se vale *ao mesmo tempo* do significante e do significado da denotação”. O que, de certa forma, barra a temida superinterpretação de Umberto Eco<sup>113</sup>, para quem o sentido de uma obra deve ser buscado na própria obra, para não correr-se o risco de cair em conjecturas sobre a intenção do autor ou do leitor. Porém, já que estamos tratando de um evento histórico, vale acrescentar a seguinte reflexão:

Com o recuo dos anos, as reconstituições históricas conhecidas como as mais exatas, as projeções futuristas mais ousadas carregam a marca evidente de seu contexto de produção, fenômeno tanto mais forte no cinema quanto este é tributário de uma tecnologia pesada e complexa.<sup>114</sup>

---

<sup>112</sup> METZ, Christian. *A significação no cinema*, p. 116.

<sup>113</sup> ECO, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*, São Paulo, Martins Fontes, 1997.

<sup>114</sup> VANOYE, Francis e GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise filmica*, p. 55

Com isso, alertamos que a distância temporal que separa *Os sertões* do filme, produzido em 1995/1996, influenciará a condução das duas obras, principalmente no que diz respeito ao papel feminino e ao significado da terra, que serão tratados em capítulos a parte.

## 2. CENÁRIO

### 2.1 A IMAGEM E REPRESENTAÇÃO DO AMBIENTE EM *OS SERTÕES*

Euclides iniciou seu livro com um capítulo destinado a descrever o ambiente, no qual se passou a Guerra de Canudos. *A terra* reúne as condições mesológicas que, segundo Taine, são fundamentais ao processo histórico e que, em *Os sertões*, assumem papel integrante para a descrição do crime e da guerra. A importância dada à geografia e botânica do local será reforçada, também, nas duas outras partes de *Os sertões*, nas quais a “cumplicidade” do meio em relação aos jagunços, contra os soldados, se estabelece de forma mais explícita. Mas, antes de esclarecermos esta cumplicidade, se faz necessário deter o olhar no primeiro capítulo, no qual o meio físico é o principal personagem, pois o autor vai além de compilações de medições e estatísticas, focalizando o sertão baiano como uma entidade viva que sofre ações, ao mesmo tempo que as realiza. As imagens utilizadas antecipam, não só o conflito, como denunciam a ignorância sobre aquele pedaço do território nacional e o descaso com que é tratado por parte por parte da elite litorânea. O capítulo, portanto, pode ser lido como prefácio de *Os sertões*.

*A terra* se apresenta em um amplo *travelling*<sup>115</sup>, que proporciona ao leitor um voo sobre o território brasileiro, e vai, paulatinamente, se aproximando de seu objeto. É uma viagem rumo ao desconhecido, que Euclides caracterizou como *Terra Ignota*, pela escassez de dados e estudos sobre o sertão baiano. O escritor-repórter optou por partir do planalto central do Brasil, descer ao Sul e, depois, rumar para o Norte (leve-se em consideração que o ponto de referência era o Rio de Janeiro). Durante a trajetória, o leitor é convidado a atravessar paisagens propícias ao desenvolvimento da

---

<sup>115</sup> Luiz Costa Lima utilizou em *Terra Ignota – a construção de Os sertões* o termo cinematográfico “grande angular” para definir a abertura do capítulo, porém acreditamos que, como se trata de um movimento mais complexo, o termo *travelling* seja mais apropriado.

vida até chegar nos sertões do Norte, onde a antítese do resto do país se materializa. Na abordagem do sertão, os adjetivos, de beleza e bonança, mudam e enfatizam o ambiente selvagem e hostil. Assim, as paisagens se transformam “no quadro tristonho de um horizonte monótono, em que se embate, ..., o pardo requeimado da *caatinga*”<sup>116</sup>. Sempre ressaltando a sensação de surpresa que abate o viajante ao se deparar com a mudança de paisagem, Euclides prossegue a descrição da nova terra, cada vez fechando mais a sua “objetiva”, para mantermos a analogia com a linguagem cinematográfica. Primeiro, tem-se a localização aproximada do estado da Bahia, embora a divisão política praticamente desapareça diante da geográfica. Em seguida o “cerco” irá se fechando em torno do arraial de Canudos, não sem antes ter-se uma amostra de outras povoações da região.

A continuidade narrativa será estabelecida pela fidelidade ao tema. Apesar de as composições geográficas, vegetação e clima assumirem funções simbólicas, e serem descritas com alguns “cortes” para maior aproximação do observador com o objeto, a linearidade não se interrompe. Exceção feita às digressões científicas, nas quais o escritor aponta para possíveis medidas que solucionariam os problemas da seca. A divisão política dos estados assume menor importância, reservando-se somente o papel de localizador espacial. O “enquadramento” é prioritariamente no território geográfico, que inicia no macrocosmo nacional e focaliza no microcosmo sertanejo. Esse movimento, incorpora o sertão nordestino ao todo territorial e, por consequência, à nacionalidade.

O sertão de Canudos é um índice sumariando a fisiografia dos sertões do Norte. Resume-os, enfeixa os seus aspectos predominantes numa escala reduzida<sup>117</sup>.

Para chegar nessa conclusão, no capítulo IV de *A terra*, Euclides descreveu a geografia do país, e as variações topográficas e climáticas da região sertaneja.

---

<sup>116</sup> CUNHA, Euclides da. *Os sertões...*, p 25

<sup>117</sup> CUNHA, Euclides da. *Os sertões ...*, p 40

Canudos, como o sumário do sertão, não será um lugar descartado ou descartável, no qual teria se formado um foco de resistência à república, mas assumirá o *status* de modelo, do qual se pode induzir a formação de uma raça, o que permitirá, também, que a região do arraial seja berço da “rocha viva de nossa nacionalidade”.

O modo pelo qual Euclides retrata a terra pode ser comparado com o processo pelo qual o seu leitor percorre a obra.

.. no processo de recepção de uma obra de qualquer espécie, o reconhecimento de sua eventual diferença antes supõe que o receptor seja capaz de captar o que nela há de semelhança; de semelhança com um valor ou uma expectativa de valor que o receptor já tenha internalizado.<sup>118</sup>

A definição acima, utilizada por Costa Lima na sua explicação da mimesis, nos parece, também, o que Jauss<sup>119</sup> entendia por “horizonte de expectativas”, na recepção de uma obra de arte. Euclides partiu para a zona de conflito já com pensamento formado, logo, com um horizonte de expectativas constituído pelo material por ele pesquisado. O campo da semelhança, em *A terra*, será fornecido pelo amparo científico, legitimado pela classe letrada do país, no início do século XX, e divulgado por meio de estudos e mapas. Representante dessa classe, o primeiro estranhamento vivenciado pelo escritor-repórter surgiu quando confrontou suas expectativas com uma realidade diversa.

Escrito em São Paulo, antes de ser enviado ao local do conflito, o artigo (*A nossa Vendéia*) surpreendeu pela riqueza de detalhes geográficos, climáticos, botânicos e geológicos sobre o vale do Vaza-Barris, recriados a partir dos mapas e informações fornecidos pelo engenheiro baiano Teodoro Sampaio, ..., que percorrera o interior da Bahia em 1880.

(...)

---

<sup>118</sup> LIMA, Luiz Costa. *Terra Ignota* ..., p 190

<sup>119</sup> JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*, São Paulo, Ática, 1994.

Descrevia o meio físico como maior aliado dos conselheiristas, na tentativa de explicar a surpreendente derrota de três expedições militares enviadas contra o arraial.<sup>120</sup>

Euclides já percebia, na natureza sertaneja, um potencial agressivo, resistente a um modelo de civilização. No artigo *A Nossa Vendéia*<sup>121</sup>, escreveu que o meio ambiente formara o jagunço a sua imagem: “bárbaro, impetuoso e abrupto”, mas, em *Os sertões*, embora não desapareça o caráter formador da natureza sobre o homem, este é considerado agente ativo do ecossistema.

Mas Euclides se afastou, em parte, do determinismo geográfico, ao admitir a possibilidade de o homem amenizar os efeitos das secas pela construção de açudes e canais, tomando, como exemplo, a atuação dos romanos na Tunísia. Criticou também, a devastação do meio ambiente promovida pelas queimadas que o colonizador aprendera com os indígenas. ... Capaz de criar desertos, o homem poderia também extingui-los, corrigindo o passado.<sup>122</sup>

A causa do desastre das expedições militares, até então relegado à agressividade da geografia e do clima da região, será então delegada à falta de conhecimento das condições de batalha por parte dos comandantes e governantes. Principalmente em *A terra*, o ambiente não é tomado taxativamente como um inimigo, mas sim como uma área que precisava ser compreendida para ser integrada ao território nacional e reconhecida como parte da nação. Essa preocupação em agregar o sertão ao Brasil reconhecida pela classe letrada, também se estende à população que lá habita. Podemos concluir, então, que a simbiose entre o homem do sertão e seu *habitat*, pontuada ao longo da obra, é levada ao extremo em uma grande metáfora, não

---

<sup>120</sup> VENTURA, Roberto. *Visões do deserto: selva e sertão em Euclides da Cunha*, p 67

<sup>121</sup> CUNHA, Euclides da. *A nossa Vendéia*. In: \_\_\_\_\_. *Canudos – Diário de uma expedição*, Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1939, p 161-176.

<sup>122</sup> VENTURA, Roberto. *Visões do deserto: selva e sertão em Euclides da Cunha*, p 69



só da guerra mas de todos os fatores envolvidos nela. Essa metáfora, na qual a terra representa o homem, se constitui na primeira parte de *Os sertões*.

A ampliação de sentido dado a *A terra* se faz, no interior do texto, por meio de escolhas imagéticas, na intenção de dar sentido a um universo por demais vasto.

Distanciou-se ainda do naturalismo ao transformar a natureza em símbolo, que projeta sombras e imagens sobre a narrativa. A vegetação da caatinga permitiria antever o sacrifício dos sertanejos executados pelos soldados. As flores rubras dos cabeças-de-frade, deselegantes e monstruosos, lembravam “cabeças decepadas e sanguinolentas jogadas por ali, a esmo, numa desordem trágica”. As palmatórias-do-inferno, “diabolicamente eriçadas de espinhos”, evocavam o martírio dos seguidores do Conselheiro.<sup>123</sup>

A essas “sombras e imagens” projetadas sobre a narrativa, Luiz Costa Lima, como vimos, chamou de subcena, em contraposição à cena, de caráter estritamente descritivo. Para o autor, a “máquina da mimesis” será responsável por ampliar os conceitos da descrição, vista como uma “imitação”, enquanto que a mimesis é operada pelo confronto entre semelhança e diferença. A imitação referida, de acordo com esse autor, “se prende a um modelo, mesmo que não pretenda copiá-lo”. Já a mimesis toma esse modelo ou padrão como ponto de referência, para trabalhar no campo da tensão entre semelhança e diferença.<sup>124</sup> Partindo desse princípio, o que acontece com a terra é semelhante ao que acontece com o sertanejo, como se o livro olhasse para si em um intrigante jogo de espelhos, no qual a cada nova imagem o observador/leitor se surpreende diante dos contrastes.

Revela-o curta viagem para o ocidente, a partir de um ponto qualquer daquela costa. Quebra-se o encanto de ilusão belíssima. A natureza empobrece-se; despe-se das grandes matas; abdica o fastígio das montanhas; erma-se e deprime-se – transmudando-se nos sertões exsiccados e bárbaros, onde correm rios efêmeros, e desatam-se chapadas nuas, sucedendo-se, indefinidas, formando o palco desmedido para os quadros dolorosos das secas.

---

<sup>123</sup> VENTURA, Roberto. *Visões do deserto: selva e sertão em Euclides da Cunha*, p 69

<sup>124</sup> LIMA, Luiz Costa. *Terra Ignota ...*, p 188

O contraste é empolgante.

(...)

Entra-se, de surpresa, no deserto.<sup>125</sup>

Em mais de uma vez, Euclides destaca a aparição abrupta do sertão, que será caracterizado como surpreendente e “impressionador”. Partindo de paisagens familiares, dado que conhecidas pela pesquisa científica da época, Euclides e seu viajante imaginário, a quem cede a vez em algumas ocasiões, estacam diante do cenário novo e diverso. A surpresa, pontuada explicitamente em mais de um trecho do texto, irá intensificar a tensão entre o conhecido e o ignoto. O que mais impressionou o autor, de acordo com o texto em questão, foi a seca avassaladora que impediria o desenvolvimento de uma civilização moderna. Após discorrer sobre as mazelas do clima semi-árido, o autor descreve a mudança na paisagem, provocada pelas chuvas. A benesse, porém, também vem de forma violenta e abrupta.

Embruscado em minutos, o firmamento golpeia-se de relâmpagos precípite, sucessivos, sarjando fundamente a imprimadura negra da tormenta. ... As bâtegas de chuva tombam, grossas, espaçadamente, sobre o chão, adunando-se logo em aguaceiro diluviano...

E ao tornar da travessia o viajante, pasmo, não vê mais o deserto.

Sobre o solo, que as amarílis atapetam, ressurge triunfalmente a flora tropical.

É uma mutação de apoteose.<sup>126</sup>

Seguido ao “paraíso”, no qual o sertão foi transformado, volta-se à estação das secas e à paisagem anterior, o que faz com que Euclides resuma o ciclo em: “A natureza compraz-se em um jogo de antíteses.”. Contudo, esse jogo poderia ser parcialmente desfeito, com a interferência do homem, mas “É que o mal é antigo.”, define o escritor. Tão antigo, quanto a ignorância por parte do país, em relação ao sertanejo. Já no final de *A terra*, após apontar os programas de correção do solo, que poderiam ser implantados pelo governo, escreve: “O regime decorre num intermitir

---

<sup>125</sup> CUNHA, Euclides da. *Os sertões...*, p 72

<sup>126</sup> CUNHA, Euclides da. *Os sertões ...*, p 51

deplorável, que lembra o círculo vicioso de catástrofes” (p. 62). Esse ciclo, que vai da monotonia agonizante da seca ao estrondo das chuvas violentas irá se repetir, também, nas descrições das batalhas. Nelas, Euclides ressalta o marasmo da espera dos ataques, contrastado com o tiroteio fechado, e as duas situações se alternam até o fim, na “apoteose” da dinamite que consolida o massacre. Em ambas abordagens a vítima será o sertanejo.

As repetições das paisagens podem ser comparadas às do campo de batalha, que dá a impressão de se estar em uma “roda-viva”, da qual é difícil fugir. Comparemos os dois trechos a seguir.

Do topo da Favela, se a prumo dardejava o Sol e a *atmosfera estagnada imobilizava a natureza* em torno, atentando-se para os descampados, ao longe, não se distinguia o solo. (grifo nosso)

E sobre tudo aquilo uma monotonia acabrunhadora... A sucessão invariável das mesmas cenas no mesmo cenário pobre, despontando sempre às mesmas horas com a mesma forma, dava aos lutadores exaustos *a impressão indefinível de uma imobilidade no tempo*. (grifo nosso)<sup>127</sup>

Mais de trezentas páginas separam as afirmações, mas têm-se em ambas a mesma impressão imobilizadora, daquele pedaço de chão, a qual estão sujeitos tanto o jagunço, como o soldado. Aquele já está habituado à situação, e este, com todo o seu pretenso arcabouço civilizatório, não consegue pôr um fim à imobilidade.

A trajetória das tropas, executada sem um estudo prévio do terreno, está sempre sujeita ao “elemento surpresa”. Escondidos na caatinga e confundindo-se com a paisagem, os jagunços atacam e são descritos como “duendes” ou “inimigos invisíveis”<sup>128</sup>. A terra passa a ser cúmplice deles. Na relação entre os dois, o meio ambiente se faz amigo do homem. Isso pode ser percebido no trecho sobre o umbu, espécie de árvore da região.

---

<sup>127</sup> CUNHA, Euclides da. *Os sertões...*, p 39 e 362

<sup>128</sup> No capítulo 3.1 esclareceremos melhor esta relação.

...O umbu é para o infeliz matuto que ali vive o mesmo que a *mauritia*, para os garaúnos dos llanos.

Alimenta-o e mitiga-lhe a sede. Abre-lhe o seio acariciador e amigo, onde os ramos recurvos e entrelaçados parecem de propósito feitos para a armação de redes bamboantes.<sup>129</sup>

Porém essa amizade idílica, que estreita o relacionamento em quase um antropomorfismo do vegetal, se transformará em algoz para os que penetram naquele ecossistema sem o conhecer e respeitar. A terra é então a “arma formidável” dos jagunços.

Ao passo que as caatingas são um aliado incorruptível do sertanejo em revolta. Entram também de certo modo na luta. Armam-se para o combate; agridem. Trançam-se, impenetráveis, ante o forasteiro, mas abrem-se em trilhas multívias, para o matuto que ali nasceu e cresceu.

Circuitam-nos, estonteadamente, os soldados. Espalham-se, correm, à toa, num labirinto de galhos. Caem, presos pelos laços corredios dos quipás reptantes; ou estacam, pernas imobilizadas por fortíssimos tentáculos. Debatem-se desesperadamente até deixarem em pedaços as fardas, entre garras felinas de acúleos recurvos das macambiras...

Cercam-lhe relações antigas. Todas aquelas árvores são para ele velhas companheiras. Conhece-as todas. Nasceram juntos; cresceram irmãmente; cresceram através das mesmas dificuldades, lutando com as mesmas agruras, sócios dos mesmos dias remansados.<sup>130</sup>

Portanto, a natureza deixa ser simplesmente cenário para participar ativamente na ação. Euclides não se abstém de dar-lhe um papel importante na narrativa, como comprovado pelos recortes anteriores e que é retomado em outros pontos de *A luta*. Um dos parágrafos que nos pareceu mais exemplar aparece na parte final do conflito, quando as paisagens secas já não impressionavam mais os soldados, que se acostumaram com o quadro de penúria.

... A terra, despindo-se de toda a umidade – numa intercadência de dias adustivos e noites quase frias – ao derivar para o ciclo das secas parece cair em vida latente, imobilizando apenas, sem os decompor, os seres que sobre elas vivem. Realiza, em alta escala, o fato

---

<sup>129</sup> CUNHA, Euclides da. *Os sertões* ..., p 52

<sup>130</sup> CUNHA, Euclides da. *Os sertões*....Os trechos citados se encontram nas páginas 203, 205 e 207.

fisiológico de uma existência virtual, imperceptível e surda – energias encadeadas, adormidas apenas, prestes a rebentarem todas de chofre, à volta das condições favoráveis, originado ressurreições improvisas e surpreendedoras.<sup>131</sup>

Aqui, nos parece, a terra é tomada como metáfora para a condição do sertanejo, diante do conflito. Ele também possui uma existência “virtual, imperceptível e surda”, uma vez que, somente quando rebelado, é percebido pelo resto do país. A aproximação é legítima quando levamos em conta, também, que Euclides aproximou homem e natureza em uma relação simbiótica, na qual habitante e habitat se confundem.

Habilmente, o autor transformou a terra, o cenário da luta, na própria luta e a vegetação nos combatentes. A transmutação, porém, não se faz em uma via direta, mas mais pelo processo mimético de Costa Lima. Na primeira parte do livro, a terra é absoluta, protagonista de toda a narrativa; na segunda, cede, aos poucos, lugar para o homem, que continua ligado à ela por comparações; e, na terceira parte, assume a posição de coadjuvante da ação, em favor dos sertanejos. Não podemos negar que há, nessa opção do autor, um caráter determinista, porém como já apontado por Roberto Ventura, ele se atenua pela possibilidade da atuação humana na mudança do quadro e mesmo na denúncia de que a não atuação o perpetua.

Em *A terra* o homem é o “agente geológico” capaz de “fazer desertos”, por meio do uso de queimadas, técnica herdada dos índios, segundo o autor. Com isso, tanto quanto o clima, o homem é colocado como responsável pela formação dos desertos sertanejos. Em *A luta*, o exército queima o arraial de canudos, à querosene e dinamite, e destrói todas as moradias. É feita a queimada da “rocha viva”, completando o ciclo das secas e chuvas, tão caro ao escritor. Canudos, mais uma vez, é posto como “índice sumariado” do sertão e o crime é denunciado.

---

<sup>131</sup> CUNHA, Euclides da. *Os sertões...*, p 393

A terra, cuja descrição, de certa forma, precede o aparecimento de Antônio Conselheiro como um ser formado a partir dela irá aparecer no desfecho de *Os sertões*, junto com sua criatura.

Removida breve camada de terra, apareceu no triste sudário de um lençol imundo, em que mãos piedosas haviam desparzido algumas flores murchas, (...)Envolto no velho hábito azul de brim americano, mãos cruzadas no peito, rosto tumefacto e esquálido, olhos fundos cheios de terra – mal o reconheceram os que mais de perto o haviam tratado durante a vida<sup>132</sup>.

Todo o processo antropomorfizador, ao qual o meio ambiente é submetido, esgota-se na morte. Em um processo contrário, Conselheiro é a metáfora da terra e sua cabeça será levada à ciência, que utiliza meios insuficientes e inadequados para estudá-la, da mesma forma, o solo daquela região é tratado com “inadequação” pela classe letrada. A terra adquire personalidade, não só a de Antônio Conselheiro, mas a de todos os canudenses mortos e expulsos de suas casas, incompreendidos em seus valores, condenados a viver de favores que resolvem situações particulares, mas desprezam o conjunto. O problema é resolvido, assim como a instalação de cisternas, que irrigam uma área pequena e não solucionam o problema maior: o deserto.

A terra é transformada, por Euclides, em um grande espelho, no qual se refletem o drama da guerra e os agentes que a causaram. A idéia de retrocesso também está presente na descrição da paisagem. O autor buscou em narrativas primordiais exemplos para comparar a paisagem.

...Mais longe, avassalando quadrantes, a corda ondulante das serras igualmente desertas, rebatias, nitidamente, na imprimadura do horizonte claro, feito o quadro desmedido daquele cenário estranho.

Era uma evocação. Como se a terra se ataviasse em dados trechos para idênticos dramas, tinha-se ali, o que quer que era recordando um recanto da Iduméia, na paragem lendária

---

<sup>132</sup> CUNHA, Euclides da. *Os sertões...*, p 498

que perlonga as ribas meridionais do Asfaltite, esterilizada para todo o sempre pelo malsinar fatídico dos profetas e pelo reverberar adusto dos plainos do Iêmen...<sup>133</sup>

Entre outras citações, a alusão à Iduméia e ao lago Asfaltite (nome grego, alterado para Mar Morto) confirmam o caráter retrógrado que Euclides imprimiu ao conflito de Canudos, bem como a idéia da perpetuação do “martírio secular da terra”. Esse martírio será representado também pelo ciclo das chuvas: a esperança dada pelo ressurgimento de flora exuberante é “amortecida” pela chegada da estação seca, em uma alternância interminável, a espera da interferência humana que ponha fim ao ciclo. Porém, a interferência não se concretiza e a natureza continua a jogar com antíteses, que vitimam o sertanejo.

---

<sup>133</sup> CUNHA, Euclides da. *Os sertões...*, p 362. Em 113 AC, John Hyrcanus, o rei de Hasmonean expandiu seu reinado. John Hyrcanus conquistou o reino da Iduméia, forçando seus habitantes a adotar a religião judaica. Seu método de forçar a conversão, foi simplesmente exportar a cultura do conquistador para a terra conquistada. Muitos idumenianos fugiram assustados, destruindo suas casas e cidades no caminho. (fonte: History of Jerusalem, in [www.jajz-ed.org.il/juice/2000](http://www.jajz-ed.org.il/juice/2000)).

## 2.2. A REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO FÍSICO E CENOGRAFIA EM *GUERRA DE CANUDOS*

Rezende optou por filmar a maior parte de *Guerra de Canudos* em tomadas externas, com isso já privilegiando o espaço físico “natural”. A construção da cidade cenográfica pretendeu-se fiel àquela cidadela do final do século XIX, embora, montada a partir de registros e relatos, ela exponha mais a concretização de discursos anteriores ao filme que propriamente a “realidade” histórica. Apesar disso, é inegável, a extrema verossimilhança do cenário, dentro do qual será traçada a narrativa. Além da tendência à fidelidade para com a paisagem, o diretor optou por esboçar a divisão feita por Euclides. Assim, temos na primeira cena a região geográfica, na segunda, a procissão de Conselheiro, que remete às reflexões de Euclides sobre o messianismo e a religiosidade da população, para então ser projetado na tela o nome *Guerra de Canudos*, ponto a partir do qual será desenvolvida a história.

Com a semelhança da divisão vamos deter nossa análise, em um primeiro momento, na cena 1, constituída apenas de um plano-sequência.

Cena 1: Apresentação da região ao espectador

Duração: 1min58s

Descrição: A câmera focaliza, em primeiríssimo plano (PP), uma rocha, na qual pode-se observar a formação de uma espécie de líquen no lado esquerdo. Em seguida, inicia sem qualquer ruptura, um *travelling* (TR), que evolui em uma panorâmica (PN), com movimento de câmera da direita para a esquerda, mostrando a caatinga e alguns morros.

Assim como em *Os sertões*, o filme se abre em um *travelling*, mas, apesar dessa aparente semelhança, há que se ter em conta a diferença dos dois movimentos narrativos. No livro, como já visto, a focalização nos sertões baianos se dá após um



percurso geográfico em movimento espiralado, pelo resto do país, que contrapõe as duas realidades em antíteses. No filme, porém, tem-se logo de início, na primeira cena, o *sertão*. A diferença pode ser explicada pela distância temporal e o contexto histórico-social em que as duas obras foram produzidas. Quando Euclides escreveu *Os sertões*, precisava mostrar um território desconhecido pela elite litorânea; Rezende apresenta seu filme em uma época na qual o sertão nordestino já havia sido cenário de outros filmes (em especial na fase cinemanovista, como por exemplo: *Os fuzis* e *Deus e o diabo na terra do sol*) e as mazelas daquelas comunidades já haviam sido exploradas pela mídia; portanto, julga-se já conhecida a inserção do *habitat* canudense no imaginário brasileiro. Para comprovar nossa linha de pensamento, observamos que, apenas em uma citação por escrito é situado o local do conflito, na cena 2, que será analisada no próximo capítulo. No filme, fica obscuro o importante vínculo de responsabilidades, que Euclides conferiu ao homem e à terra. A identidade, advinda desta relação, perde-se no filme e só poderá ser inferida, caso o espectador tenha lido atentamente, *Os sertões*.

Com o repertório fornecido pelo livro, a metáfora da “rocha viva”, poderá funcionar a partir do PP da rocha. Principalmente se lembrarmos de uma das primeiras suposições de Euclides sobre a região: “Acredita-se que a região incipiente ainda está preparando-se para a Vida: o líquen ainda ataca a pedra, fecundando a terra” (op. cit. p 30). Pode-se interpretar o PP da rocha, então, como uma citação cinematográfica do texto base. Embora, de forma alguma, a imagem consiga dar a dimensão da proposição de Euclides. Sem o horizonte de expectativas nutrido pela leitura do livro, a imagem da pedra não consegue extrapolar seu sentido denotativo. Não é dada nenhuma outra imagem que seja capaz de conferir à rocha um significado mais amplo, a exemplo das montagens dialéticas de Einsentein.

Há expressão quando um “sentido” é de algum modo imanente a alguma coisa, emana diretamente dela, confunde-se com sua própria forma (gestalt e não contorno gráfico). A significação, pelo contrário, relaciona externamente um significante isolável a um

significado que é por sua vez (...) um conceito e não uma coisa (...) a significação só pode provir de uma convenção.<sup>134</sup>

Euclides teria formado uma “convenção” ao aproximar a raça da *rocha viva* da nacionalidade. Rezende parece mesmo acreditar nisso, ao não relacionar explicitamente a relação entre homem e natureza em seu filme. Tem-se somente uma rocha que aos poucos é inserida na paisagem do sertão nordestino, por meio do movimento, cada vez mais amplo, da câmera, que sobe verticalmente e prolonga-se em uma panorâmica da região.

Apesar de ser uma tomada essencialmente descritiva, com origem nos *westerns* americanos, Rezende consegue um efeito desconcertante ao movimentar a câmera da direita para a esquerda, contrariando o sentido ocidental de leitura. Este movimento peculiar leva o espectador a “voltar” o olhar como que para algo já contado, além de simular o movimento de virada de página de um livro. Na cena seguinte, é mostrado um texto histórico, inserido na instância narrativa diegética, que reaparecerá em datas mostradas em determinados momentos da narrativa. O texto escrito de forma didática sobrepõe o universo histórico sobre o ficcional, conferindo um caráter mais “real” à história que será *contada*.

O movimento “anormal” da câmera remete ao “refluxo para o passado”, como escreveu Euclides, e, conforme as imagens monótonas sublinham, é um refluxo a tempos infinitamente distantes, pois não se percebe a presença nem de animais, nem de humanos. Apenas a caatinga, emoldurada no horizonte por algumas montanhas. O enquadramento escolhido deixa evidente a esterilidade do solo, devida a não variação da vegetação seca e esquelética. Essas inferências não saem do campo denotativo das imagens, muito ao contrário do texto de Euclides, no qual são também estas imagens que multiplicam os sentidos do livro, como estudado no capítulo anterior.

---

<sup>134</sup> METZ, Christian. *A significação no cinema*, p 96.

Apresentada a primeira cena, a terra não ocupará mais o centro da narrativa, com exceção de alguns *planos ou cenas de ligação*, ou seja, imagens estáticas com função apenas de vincular uma cena a outra, denotando passagem de tempo ou outra mudança no espaço diegético (Exemplo: amanhecer, na cena 14 – 11 min 09 s). Não se pode, contudo, desprezar o caráter descritivo desses planos, mas, no contexto da comparação em questão, não se encaixam ao propósito de dar à terra o status de personagem, como realizado por Euclides.

O olhar atento do espectador, porém, nota o tom uniforme de cores, nas vestimentas sertanejas, assemelhado à terra. As roupas de couro cru por vezes confundem-se com a vegetação, mas não chegam a estabelecer a estreita simbiose e cumplicidade entre o sertanejo e seu meio ambiente. A relação do sertanejo com seu habitat não fica explicitada no filme, com exceção de algumas cenas, como a 111, na qual o tenente Luiz, vindo do Rio de Janeiro, enobrece Arimatéia, soldado nordestino, por ele ter o conhecimento da região, o que permitia a caçada para saciar a fome, e, em última instância, a sobrevivência.

O meio ambiente, com suas formações geológicas e vegetação hostis aos soldados, ao qual foi conferido, por Euclides, o papel de algoz das campanhas militares, se neutraliza no filme, assumindo apenas a condição modesta de cenário.

...Caem, presos pelos laços corredios dos quipás reptantes; ou estacam, pernas imobilizadas por fortíssimos tentáculos. Debatem-se desesperadamente até deixarem em pedaços as fardas, entre as garras felinas de acúleos recurvos das macambiras...

(...)

A luta é desigual. A força militar decai a um plano inferior. Batem-na o homem e a terra.<sup>135</sup>

A força do zoomorfismo da vegetação não encontra paralelo no filme, nem tampouco a importância do conhecimento do terreno para a vitória sobre os canudenses. Em algumas cenas é possível perceber as roupas dos soldados, em

---

<sup>135</sup> CUNHA, Euclides da. *Os sertões...*, p. 205 e 207.

farrapos, mesmo assim, não fica claro se os rasgos foram feitos por espinhos ou derivam de lutas entre homens. Rezende perdeu uma oportunidade para explorar a peculiar terra do nordeste, em âmbitos mais complexos, da maneira como seu escritor-inspiração fez.

Em contrapartida, a questão dos latifúndios e posse de terra, tratada vagamente em *Os sertões*, é mencionada no filme de forma um pouco mais contundente. Na cena 147 (2 h 07 min 08 s), Penha discute com Lucena, o porquê de ela estar ali e diz, contrariando o caráter religioso do arraial: “Não ‘credito em milagre, mas ‘creditei no ‘Bel’monte’”. Anteriormente a esta, as cenas de chegadas de novos moradores a Canudos deixam explícita a inexistência de propriedade privada e divisão da terra e do trabalho. O que permite interpretar a crença de Penha em “Bel’monte”, como a crença em um novo sistema de vida, sem a dominação de barões, coronéis e da República. Para ela, que representa o “lado racional” dos canudenses, Belo Monte, representa, então, a “terra prometida” livre de dominações político-econômicas.

Cena 6: venda do gado

Duração: 40s

Descrição: Enquadramento fixo em plano americano (PA), um fazendeiro abastado é mostrado sentado, em *plongée*, dando-se ao luxo de ser submetido ao tratamento de um barbeiro. Em segundo plano, estão Lucena e seu filho, implorando a venda de duas vacas. A cena se encerra com os sertanejos aceitando o baixo preço pelas reses, imposto pelo latifundiário.

Analisemos, antes de mais nada, o posicionamento da câmera. Com a tomada de cima para baixo, o personagem em primeiro plano fica muito maior que os do segundo. Assim, o fazendeiro, mesmo sentado, fica maior que os trabalhadores rurais, e sua posição lembra a de um rei em seu trono, diante do qual os súditos devem se humilhar. A humilhação se manifesta pela expressão de Lucena, obrigado a voltar seus olhos para cima (como em súplica) e que, desde o início da conversa, permanece

segurando, nervosamente, seu chapéu em frente ao corpo. O fazendeiro não encara diretamente Lucena, permanecendo com o olhar em um “horizonte” fora de campo, e com isso sublinha o descaso com que o sertanejo é visto pelo poder econômico. Durante a negociação não há o recurso de plano e contra-plano, pelo qual há um “nivelamento” dos interlocutores, reforçando a divisão de classes sociais entre dominantes e dominados.

Na cena 36 (31min48s), Pajeú mata o Barão de Cocorobó, no bordel, enquanto ele dorme. Utilizando para isso a espada do “membro da nobreza”, que estava camuflada como bengala. A esta cena não é feita nenhuma referência, posterior, o que seria de se esperar, sendo o barão, pelo seu título de “nobreza”, uma figura importante da região. Deslocada do enredo, ela sublinha o conflito de Canudos como uma resposta aos mandatários do solo, que pouco se importam com o destino dos sertanejos ou com suas dificuldades. Pouco antes, na cena 29 (23min24s), fazendeiros discutem a evasão de mão-de-obra para o arraial de Canudos, porém não entram em detalhes que possibilitariam ao espectador desviar o foco da guerra para “um mal antigo”. É o barão também, na sua última aparição, antes de ser assassinado, que anuncia a chegada do coronel Moreira César, “o homem mais valente do exército brasileiro”.

Na última cena do filme (201 – 2h42min18s), temos o retorno à terra, representado por Luíza e Tereza, embrenhando-se e desaparecendo na caatinga, sem rumo certo. Há apenas o movimento filmico, com elas seguindo uma diagonal da direita para a esquerda, contrário ao movimento de câmera da primeira cena. Remete-se, desta forma, a um futuro não otimista, como poderia se pensar a princípio, pois ambas são “absorvidas” pela vegetação. O fato de serem uma mulher e uma menina, sugere fecundidade e início de um novo ciclo, preso àquele universo. A idéia do ciclo, presente também em Euclides, se estabelece na similaridades das cenas inicial e final. Para os créditos do filme, permanece a imagem estática da terra, imutável e seca, já sem a presença das duas irmãs. Apenas o sertão.

O papel de comparsa dos sertanejos, que o meio ambiente assume em *Os sertões*, é desprezado no filme, e a referência ao domínio do habitante nativo sobre a natureza hostil se perde em citações vagas. Como, por exemplo, quando o tenente Luiz ordena que os guerrilheiros apareçam, já que ele só enxerga em sua volta a caatinga, ou na imagem dos jagunços aparecendo repentinamente do interior de trincheiras.

Para o espectador de *Guerra de Canudos* o sertão é apenas um espaço físico, ao contrário do leitor de *Os sertões*, que tem a possibilidade de estender a noção de deserto a outras instâncias, como a do desconhecimento e descaso para com aquela região.

### 3. PERSONAGENS

#### 3.1. O SERTANEJO, REPRESENTANTE DA NACIONALIDADE, DESCRITO EM *OS SERTÕES*

Em nota à segunda edição de *Os sertões*, Euclides explica a um crítico de seu trabalho o porquê de sua afirmação sobre a impossibilidade de uma “unidade de raça” brasileira pela miscigenação, ao mesmo tempo que afirma ter encontrado no tipo sertanejo uma subcategoria étnica já formada, delegando a esta a constituição de “rocha viva da nossa raça”<sup>136</sup>. O autor especifica sua metáfora, ligada à terra, classificando essa “rocha” como o granito, formado por três elementos distintos (argila, mica e quartzo), sobre o qual se depositam, além desses, outros materiais “trazidos pelos ventos” formando um terreno arável.

...Não há distinguir-se o brasileiro no intrincado misto de brancos, negros e mulatos de todos os sangues e de todos os matizes. Estamos à superfície de nossa *gens* (...). A mestiçagem generalizada produz, entretanto, ainda todas as variedades das dosagens díspares do cruzamento. Mas à medida que prosseguimos estas últimas se atenuam.

Vai-se notando maior uniformidade de caracteres físicos e morais. Por fim, a rocha viva – o sertanejo.<sup>137</sup>

Podemos perceber que a luta de Euclides é pelo estabelecimento de um tipo genuinamente brasileiro, ou seja, a busca por uma identidade fundadora e única, que não fosse tomada de “empréstimo” da civilização européia. Porém, esse núcleo genético, que, em si, conteria os ingredientes da raça unificada, não consegue ser apreendido pelo autor sem que este recorra aos conhecimentos estrangeiros. O “sonho”

---

<sup>136</sup> CUNHA, Euclides da. *Os sertões...*, p 505-506.

<sup>137</sup> CUNHA, Euclides da. *Os sertões...*, p 506-507.

de conseguir estabelecer uma unidade, talvez herança do romantismo, se traduzirá, ao contrário daquela linha literária, em antíteses e metáforas desconcertantes. Ao mesmo tempo em que há uma tendência para transformar o sertanejo em um “herói”, visto que ele é a “rocha da nacionalidade” e, *a priori*, vítima de um crime, Euclides não se abstém de relatar as contradições e fragilidade deste herói, nem tampouco, dos “vilões” (exército), unindo-os na condição de vítimas não entre si, mas ambos vítimas de uma ignorância recíproca. A ciência, que aparentemente ampara Euclides em suas observações e seria um remédio contra o desconhecimento mútuo entre os antagonistas do episódio, será por ele ironizada no desfecho do livro, como já ressaltado em capítulo anterior. Com isso, o autor reconhece, em parte, a inadequação de seu saber para abarcar o universo que se propôs elucidar, mas não invalida, de forma alguma, sua tentativa de direcionar para o problema o olhar de “futuros historiadores”.

Esse olhar, contudo, já estava direcionado a enxergar o cerne da nacionalidade como uma sub-raça, retrógrada frente aos conceitos de modernidade vigentes na época.

“(...)Euclides da Cunha parece excluir do habitante da região seus traços mais caracteristicamente humanos. Ser humano, do ângulo letrado do autor, corresponderia a inserir-se no plano de uma civilização “mapeada”, vale dizer, escrita.”<sup>138</sup>

Como apontado por Rodriguez, o sertanejo de Euclides será um misto de homem e entidade mesológica. Ele é descrito como o único ser capaz de compreender aquela terra em que vive e utilizá-la em proveito próprio, por meio de uma convivência simbiótica. Essa aproximação se verifica mais contundentemente na terceira parte do livro, na qual os jagunços (derivação agressiva do sertanejo) são muitas vezes descritos como “entidades incorpóreas” e “duendes”. Ocorre,

---

<sup>138</sup> RODRIGUEZ, Benito Martinez. *Séculos sem fim: crônicas do centenário de Canudos*. In: *Letras*, Curitiba, no 47, Ed. UFPR, p. 114.



evidentemente, um problema nessa nominação, pois ela exclui do sertanejo sua capacidade de se integrar à sociedade letrada, como “membro semelhante”, isto é, um cidadão com as mesmas capacidades, direitos e deveres que os demais..

Presente em várias mitologias e crenças populares, os duendes evocam um mundo de florestas e riachos sombrios, dominados por misteriosas forças naturais.

Duende é uma criatura fantástica descrita como miniatura de gente ou anão, em geral dotada de grande inteligência e com poderes mágicos, entre os quais a capacidade de tornar-se invisível. Corresponde ao elfo e outros seres da mitologia nórdica. Na tradição germânica, predominam as versões segundo as quais os duendes usam seus poderes com intenção maligna e podem suscitar enfermidades, pesadelos ou desgraças. Também conhecidos em português como gnomos, são apresentados como habitantes de cavernas subterrâneas e que têm deformidades físicas.<sup>139</sup>

O termo duende, aparece em *Os sertões* pelo menos em duas oportunidades, como referência aos antagonistas do exército: “Carrega-se contra os *duendes*” (p. 204, op. cit.) e “O jagunço, brutal e entroncado, diluía-se em *duende* intangível” (p. 288, op. cit.). Ambas as citações estão incluídas em *A luta*, parte reservada a descrição dos embates e confrontos. Chama a atenção o recurso a uma figura mitológica, conforme definição acima, fora da tradição helênica, a qual o autor recorre na maioria das vezes. Queremos ressaltar, nessa definição a relação com o elemento terra, já que duende evoca “forças naturais” e habita cavernas (ou talvez as trincheiras invisíveis, as quais se refere Euclides), além da propensão ao mal dessas criaturas, na perspectiva do exército. Dessa forma, os jagunços se assemelham a seres imprecisos, cuja própria existência é passível de dúvida. Tornam-se, com a assemelhação ao ente mitológico, seres externos ao conhecimento científico e, conseqüentemente, à sociedade letrada. A solução para a integração, segundo o autor, repetimos, só será possível quando o Governo modificar a terra, onde vivem os duendes, dando a estes condições de interferir ativamente no ciclo estéril do qual fazem parte, e não apenas se adaptar a ele. Há, implícito nessa solução, um certo paternalismo, próprio de quem via a “República

---

<sup>139</sup> ©Encyclopaedia Britannica do Brasil Publicações Ltda, verbete Duende, 1999.

Ideal” como forma governamental capaz de abarcar diferentes gentes em um objetivo comum de “ordem e progresso”. Euclides se desilude com a maneira pela qual o regime foi instituído no Brasil e, portanto, em suas concepções, resta apenas o lugar para a República Ideal.

Em princípio, parece que Euclides concorda com a postura hegeliana de que os habitantes do Novo Mundo padecem de uma impotência física e intelectual, relegando este estado aos habitantes do sertão. Porém, irá relativizar a referida “impotência” na comparação direta entre o sertanejo e o gaúcho, entre outras comparações metafóricas. Vale a pena citar a observação de Walnice Galvão, com respeito a um suposto mensageiro do Conselheiro, que mais tarde revelou-se apenas um português desempregado e oportunista. Francisco Rodrigues Lopes é descrito, na imprensa, como “um indivíduo robusto e aparenta evidentemente ser um sertanejo”; “revelando no entanto uma inteligência e desembaraço bem pouco vulgares”<sup>140</sup>. Esse fragmento demonstra um já enraizado senso comum, na época do conflito, de que o sertanejo, apesar de forte, possuía uma inteligência inferior à da elite litorânea.

E o mestiço – mulato, mameluco ou cafuz – menos que um intermediário, é um decaído, sem a energia física dos ascendentes selvagens, sem a altitude intelectual dos ancestrais superiores. Contrastando com a fecundidade que acaso possua, ele revela casos de hibridez moral extraordinários...Impotente para formar qualquer solidariedade entre as gerações opostas, de que resulta, reflete-lhes os vários aspectos predominantes num jogo permanente de antíteses.

...o mestiço é um intruso. Não lutou; não é uma integração de esforços... A tendência à regressão às raças matrizes caracteriza a sua instabilidade.<sup>141</sup>

Neste trecho, inserido em um “parênteses narrativo”, Euclides reúne os resultados dos conhecimentos eurocêntricos da época. Apesar de seu dogmatismo ele irá diferenciar o sertanejo do “mestiço proteiforme” do litoral, enobrecendo aquele e

---

<sup>140</sup> GALVÃO, Walnice Nogueira. *No calor da hora – A guerra de Canudos nos jornais*. São Paulo. p. 63.

<sup>141</sup> CUNHA, Euclides da. *Os sertões...*, p 101

desmerecendo este, que recebe o qualitativo de raquítico e neurastênico. Pois, para o autor, o fato de o sertanejo estar em uma região não civilizada, restrito a uma espécie de *isolat*, o manteve protegido das deformações impostas por uma civilização forçada e “de empréstimo” e de uma maior mestiçagem. Esse fator, mais que outros, levará à expressão “rocha viva de nossa nacionalidade”.

Para Euclides, o bloqueio que prendera sertanejo no interior fora altamente positivo, porque deste modo se constituíra o *isolat* sertanejo, que, ensejando a parada nos cruzamentos diversos doutro modo incessantes, obrigando ao invés o contato dos mesmos índios com os mesmos brancos, se contrapusera à degenerescência progressiva do litoral.<sup>142</sup>

Assim, o autor de *Os sertões* irá qualificar o sertanejo como retrógrado, por sua tendência ao retorno às raças de origem, e não um degenerado, como o mestiço litorâneo. A esse retorno, estão ligados o apego e interatividade com o meio ambiente próprios do índio, e o misticismo/sebastianismo provenientes do negro e do português.

A proximidade do sertanejo com a terra selvagem do sertão será evidenciada, além de sua caracterização como duende, no comparativo com o gaúcho, que segundo o autor constitui-se em sua antítese. Há uma predileção do autor por este último, principalmente no que diz respeito à aparência física. Porém, ao evidenciarmos a comparação, é preciso ressaltar que o olhar de Euclides é um olhar estrangeiro aos dois estereótipos, apesar das distâncias entre narrador e objeto serem diferentes nas duas descrições.

O terceiro capítulo da segunda parte<sup>143</sup> começa com a afirmativa *O sertanejo é, antes de tudo, um forte*. A partir dessa constatação desenrola uma série de qualificações, que parecem mais ligadas ao “antes de tudo” do que corroborar a

---

<sup>142</sup> LIMA, Luiz Costa. *Terra ignota ...*, p 40

<sup>143</sup> CUNHA, Euclides da. *Os sertões...*, p 105 a 131. As observações relativas a comparação sertanejo e gaúcho são encontradas no segmento apontado e não serão apontadas individualmente para não prejudicar a leitura do texto.

fortaleza do homem em estudo. Porém, é nessa antítese de afirmações que Euclides consegue compor o protagonista de sua obra, representante da sub-raça.

Curiosamente, a descrição do sertanejo inicia pelo que falta a este, e não do que lhe é próprio. Tal postura afirma o olhar estrangeiro do observador, que irá comparar seu objeto de estudo com uma imagem pré-formada do que ele imagina ser um sertanejo-guerreiro. Euclides escreve que falta a esse homem “a plástica impecável, o desempenho, a estrutura corretíssima das organizações atléticas”. Ora, organizações atléticas têm como referencial os gregos e o padrão europeu de herói, o que se comprova com a denominação antagônica Hércules-Quasímodo, dada no parágrafo seguinte ao sertanejo, após a qualificação de “desgracioso, desengonçado, torto”. A descrição negativa, segundo Euclides, desemboca no caráter do sertanejo que possui a “fealdade dos fracos”. Não iremos nos ater ao evidente contraste entre o “forte” do início e ao “fraco”, recém citado, por acreditarmos ser a antítese formada um recurso já estudado em capítulo anterior.

Contudo, a seqüência de adjetivos que menosprezam o sertanejo, tende a mudar de rumo, a partir de sua relação com o ambiente. O “andar sem firmeza”, “sinuoso” é aproximado da geografia do sertão.

...Caminhando, mesmo a passo rápido, não traça trajetória retilínea e firme. Avança celeremente, num bambolear característico, de que parecem ser o traço geométrico os meandros das trilhas sertanejas.

(...)

É o homem permanentemente fatigado.

Aquela região, “descoberta” por Euclides também é descrita com ênfase em sua aparência cansada e extenuada, que chuvas torrenciais transmudam de repente. E a descrição do habitante seguirá o mesmo raciocínio, reforçando a simbiose entre os dois. O Quasímodo se transformará em Hércules ao menor incidente. “Da figura vulgar do tabaréu canhestro reponta o aspecto de um titã acobreado e potente”. Mas a comparação com os gigantes mitológicos, filhos do céu (Urano) e da terra (Géia), não alcança o estado de helenização; em seguida o sertanejo montado em um cavalo é

descrito como a “criação bizarra de um centauro bronco”. A expressão funde, finalmente, o homem ao animal e, somada à descrição da atuação de ambos em meio à caatinga, os liga permanentemente ao ambiente físico<sup>144</sup>.

A relação feita acima se consolida nas vestes do jagunço, feitas de couro curtido de bode, vaqueta e veado, formando uma armadura que lhe empresta a “forma grosseira de um campeador medieval desgarrado em nosso tempo”.

Esta armadura, porém, de um vermelho pardo, como se fosse de bronze flexível, não tem cintilações, não rebrilha ferida pelo Sol. É fosca e poenta. Envolve o combatente de uma batalha sem vitórias ...

(...)

Este equipamento do homem e do cavalo talha-se à feição do meio. Vestidos doutro modo não romperiam, incólumes, as caatingas e os pedregais cortantes.

Nada mais monótono e feio, entretanto, do que esta vestimenta original, de uma só cor - ...

A vestimenta toma quase que o papel central da descrição do jagunço/sertanejo, pois, por meio dela, o autor irá resumir o tipo sertanejo ao concluir que as aparências refletem “a própria natureza que o rodeia, passiva ante o jogo dos elementos”. E esta natureza talhou o sertanejo à sua imagem: “bárbaro, impetuoso e abrupto”.

Em contrapartida, o gaúcho surgirá, também, como produto do meio em que se desenvolveu, porém com mais afinidade aos pré-conceitos do autor. Descrito como “filho dos plainos sem fins” e “adaptado a uma natureza carinhosa” o gaúcho é possuidor de “feição mais cavalheirosa e atraente”. A leveza com que é mostrado ao leitor se acentua com os adjetivos de caráter positivo.

Desperta para a vida amando a natureza deslumbrante que o aviventa; e passa pela vida, aventureiro, jovial, diserto, valente e fanfarrão...

---

<sup>144</sup> Já na descrição da batalha de Uauá, o jagunço é comparado ao titã Anteu – que era invulnerável enquanto mantivesse contato físico com sua mãe, Géia, e foi vencido por Hércules somente quando suspenso do solo (*In* [www.mundodosfilosofos.com.br/hercules.htm](http://www.mundodosfilosofos.com.br/hercules.htm)).

Para Euclides, é impossível para o habitante do sertão baiano amar a natureza da qual faz parte, qualificada, na maioria das vezes, como agressiva. Isto se comprova pelo relacionamento “amoroso” que é permitido ao gaúcho e negado ao sertanejo, cuja relação de sobrevivência sempre se dará de forma conflituosa, tanto que necessita de roupas duras para essa convivência. Sobre a vestimenta do gaúcho, Euclides ressalta a liberdade proporcionada pelas bombachas, que permitem movimentos fáceis, além da policromia e corte das peças, que permitiriam a esse “guerreiro” sair da batalha e ir para uma festa, sem necessidade de trocar de roupa. A montaria não se funde ao homem e é descrita como “sócio inseparável desta existência romanesca”, se constituindo em “quase objeto de luxo”. Ou seja, ao gaúcho é dada a prerrogativa de prescindir do cavalo.

Apesar das vantagens estéticas atribuídas ao gaúcho, a síntese da comparação entre ele e o sertanejo/jagunço, feita por Euclides, é mais uma das antíteses perturbadoras do autor, que, de certa forma, se chocam com os estereótipos construídos. Aquele, “peleador valente, inimitável numa carga guerreira”, este, “é menos teatralmente heróico, é mais tenaz, é mas resistente, é mais perigoso, é mais forte, é mais duro”. Embora na comparação jagunço, sertanejo e vaqueiro sejam usados praticamente como sinônimos, Euclides, posteriormente, acrescenta ao primeiro a “vibralidade incomparável do bandeirante”<sup>145</sup> e uma tendência ao crime, que explicitaremos mais adiante. Já os termos seguintes são equiparados com a afirmativa: “Assim, todo sertanejo é vaqueiro”, escrita logo após a comparação com os gaúchos.

Nasce dessa frase uma metáfora fortíssima, que traduzirá em imagens de tratamento de gado o movimento de Canudos. Antes, porém, Euclides descreve a guarda dos animais. Estes, mesmo desgarrados de outras fazendas são cuidados pelo vaqueiro, como se a ele pertencessem. A honestidade do vaqueiro para com o

---

<sup>145</sup> CUNHA, Euclides da. *Os sertões...*, p 187

proprietário do gado também é ressaltada, na descrição da prestação de contas pela venda das reses.

Se é uma vaca e dá cria, ferra a esta com o mesmo sinal desconhecido, ...De quatro em quatro bezerros, porém, separa um, para si. É a sua paga. Estabelece com o patrão desconhecido o mesmo convênio que tem com o outro. E cumpre estritamente, sem juízes e sem testemunhas, o estranho contrato, que ninguém escreveu ou sugeriu.

Se a bicheira devasta a tropa, sabem de específico mais eficaz que o mercúrio: a réza. Não precisam ver o animal doente. Voltam-se apenas na direção em que ele se acha e rezam, tracejando no chão inextrincáveis linhas cabalísticas. Ou então, o que é ainda mais transcendente, curam-no pelo rastro.

Percebem-se nesses trechos, as relações apontadas acima e mais a ingenuidade e misticismo do sertanejo, do que nos ocuparemos mais tarde. É claro, que esses atributos assumirão função importante no processo de dominação a que os sertanejos foram submetidos, segundo a ótica do escritor e, conseqüentemente, nas reações ao exército.

O caráter simplório do sertanejo/vaqueiro, suscetível a rompantes catastróficos é metaforizado no “estouro da boiada” e, na terceira parte do livro, será transposto para os republicanos inconseqüentes, no empastelamento de jornais monarquistas.

...Em suma, a massa é um viveiro de males, campo propício para a sugestão do contágio, para o qual a grande maioria está predisposta.

Esta é a fonte explicitamente reconhecida das idéias que Euclides perfilhará a respeito da conduta das coletividades, quando emocionalmente excitadas.<sup>146</sup>

Em seguida a essa citação, Costa Lima cita um pensamento de Le Bon: “... é próprio da massa pensar por imagens. Por isso, ‘o inverossímil inexistente para ela’; ‘incapaz de separar o subjetivo do objetivo, ela admite como reais as imagens

---

<sup>146</sup> LIMA, Luiz Costa. *Terra ignota* ..., p 66, sobre teoria das massas defendidas por Sighele e Tarde.

evocadas em seu espírito e que, na maioria dos casos, só possui um parentesco distante com o fato observado”’.

Logo após aproximar homem e animal em uma relação de “amizade antiga”, Euclides descreve o acompanhamento lento da boiada, feito pelo vaqueiro.

De súbito, porém, ondula um frêmito sulcando, num estremeção repentino, aqueles centenares de dorsos luzidios. Há uma parada instantânea. Entrebatem-se, enredam-se, trançam-se e alteiam-se fisgando vivamente o espaço, e inclinam-se, e embaralham-se milhares de chifres. Vibra uma trepidação do solo; e a boiada estoura...

... Uma rês se espanta e o *contágio*, uma descarga nervosa subitânea, transfunde o espanto sobre o rebanho inteiro. É um solavanco único, assombroso, atirando, de pancada, por diante, revoltos, misturando-se embolados, em vertiginosos disparos, aqueles maciços corpos tão normalmente tardos e morosos.

... E sobre este tumulto, arrodando-o, ou arremessando-se impetuoso na esteira de destroços, que deixa após si aquela avalanche viva, largado numa disparada estupenda ... — o vaqueiro!

Já se lhe têm associado, em caminho, os companheiros, que escutaram, de longe, o estouro da boiada. Renova-se a lida: novos esforços, novos arremessos, novas façanhas, novos riscos e novos perigos, a despender, a atravessar e a vencer, até que *o boiadao, não já pelo trabalho dos que o encaçam e rebatem pelos flancos senão pelo cansaço, a pouco e pouco afrouxe e estanque, inteiramente abombado.*

Reaviam-no à vereda da fazenda; e ressoam, de novo, pelos ermos, *entristecedoramente*, as notas melancólicas do *aboiado*.<sup>147</sup> (grifos nossos)

A idéia do *contágio* como enfermidade coletiva, foi explorada por Sighele e adotado por Euclides, como apontado anteriormente. O escritor cita o psicólogo<sup>148</sup>, para explicar a comoção popular com que Moreira César ingressou na batalha, e na derrota deste, descreve o processo que confluíu na reação violenta da população da seguinte forma: “Foi a princípio o espanto; depois um desvairamento geral da opinião...”<sup>149</sup>. Não nos parece impróprio aproximar essa descrição com a do estouro da boiada, uma vez que na seqüência do texto, Euclides manifesta a incoerência dos atos de destruição dos jornais, e compara a Rua do Ouvidor com as veredas da caatinga.

---

<sup>147</sup> CUNHA, Euclides da. *Os sertões...*, p 116

<sup>148</sup> CUNHA, Euclides da. *Os sertões...*, p 247

<sup>149</sup> CUNHA, Euclides da. *Os sertões...*, p 297.



Nas cenas de batalha, não poucas vezes, o escritor relata o efeito de um simples disparo, que rompe a momentânea tranqüilidade e se transforma em tiroteio ferrenho. O *contágio* também pode ser verificado no efeito que Antônio Conselheiro exercia sobre seus seguidores, porém, Euclides delega ao “misticismo doentio” daquele, que reunia “todos os erros e superstições que foram o coeficiente de redução da nossa nacionalidade”.

...Arrastava o povo sertanejo não porque o dominasse, mas porque o dominavam as aberrações daquele.

(...)

Os crentes acompanharam-no. Não inquiriam para onde seguiam. E atravessaram serranias íngremes, tabuleiros estéreis e chapadas rasas, longos dias, vagorosamente, na marcha cadenciada pelo toar das ladainhas e pelo passo tardo do profeta<sup>150</sup>

O gado manso, sob a tutela do vaqueiro, pode, no entanto, tornar-se violento e perigoso. A aproximação homem e animal, seguindo um paralelo com a frase anterior, pode ser verificada nos trechos seguintes, pertencentes ao capítulo escolhido para a descrição do vilarejo, subseqüentes ao trecho recém citado.

Canudos, *velha fazenda de gado à beira do Vaza-Barris*, era, em 1890, uma tapera de cerca de cinquenta capuabas de pau-a-pique. (grifo nosso)

(...)

O sertanejo simples transmudava-se, penetrando-o, no fanático destemeroso e bruto. Absorvia-o a psicose coletiva. E adotava, ao cabo, o nome até então consagrado aos turbulentos de feira, aos valentões das refregas eleitorais e saqueadores de cidades – jagunço.

Note-se que *velha fazenda de gado à beira do Vaza-Barris* é um aposto que não determina o fim da atividade pecuarista; logo, somos levados a entender Canudos como área de criação desde tempos remotos até os da época em que o livro foi escrito. Voltemos aos grifos anteriores, o *boiadeiro*, é contido pelo cansaço, em um cerco que reflete o cerco militar de Canudos, cujo sucesso se deu pelo *estancamento* da

---

<sup>150</sup> CUNHA, Euclides da. *Os sertões...*, p 153 e 155

população em seu interior, *afrouxamento* do poder de fogo dos jagunços e com o uso de *bombas* de dinamite. Terminada a batalha, restou a *tristeza* dos sobreviventes, em sua maioria mulheres, crianças e velhos, que, nas liturgias do Conselheiro, eram as principais vozes a entoar ladainhas melancólicas. A tristeza, porém, não é exclusiva aos derrotados, impregna também o escritor-repórter, que a reforça em todo o livro somando-a a um sentimento de impotência diante do fato histórico. Pode-se observar esse fato tanto na Nota Preliminar, a título de exemplificação, e nas últimas linhas de *Os sertões*, terminadas em reticências: *É que ainda não existe um Maudsley para as loucuras e os crimes das nacionalidades...*

Temos na comparação do homem com o gado o que Costa Lima chamou de máquina da mimesis. Não há uma referência direta na cena, mas as aproximações se dão em uma sobreposição de imagens, vigente na subcena. Não existe no texto euclidiano uma ligação nominal e direta de pessoas e reses, mas os cotejos acima, a nosso ver, validam essa hipótese de leitura e permitem ampliar a concepção sobre a índole do representante de nossa nacionalidade, intentada pelo autor.

O “zoomorfismo” citado traduz a agressividade latente do sertanejo, encoberta pela sua aparência passiva, estado também percebido por Euclides na natureza do sertão. Tanto os animais, como o meio ambiente, só são percebidos pela civilização em duas circunstâncias: quando se tornam agressivos ou quando se necessita deles para algum fim. A “invisibilidade” dos sertanejos é relatada explicitamente na alusão aos duendes e na adjetivação daqueles como “adversários incorpóreos”, “lutadores fantasmas”, entre outras.

Já vimos até aqui que Euclides descreveu o sertanejo, em resumo, como um ser afeito à natureza, calmo e selvagem ao mesmo tempo, persistente, forte, honesto e ingênuo. A essa última característica é acrescentado o forte misticismo e a religiosidade do mestiço sertanejo, cujo representante ou agente agregador é Antônio Conselheiro, para quem reservamos um capítulo especial.

... – E ali estão com as suas vestes características, os seus hábitos antigos, o seu estranho aferro às tradições mais remotas, o seu sentimento religioso levado até ao fanatismo, e o seu exagerado ponto de honra, e o seu folclore belíssimo de rimas de três séculos.<sup>151</sup>

Esboçamos as crenças sertanejas ao citar o uso da reza para cura de rebanhos. Porém elas vão muito além, como apontado pelo escritor-engenheiro, não sem um certo carinho melancólico. Ele escreve que, diante da seca, o sertanejo busca na natureza sinais que indiquem a gravidade da situação, posteriormente, utiliza-se de simpatias para pedir respostas a seus santos e, quando o tormento da estiagem se faz inexorável, reza.

Surgem (*tragédias espantosas*) de uma luta que ninguém descreve – a insurreição da terra contra o homem. A princípio este reza, olhos postos na altura. O seu primeiro amparo é a fé religiosa. ... O matuto considera a prole apavorada; contempla entristecido os bois sucumbidos, ...- e sem que se lhe amorteça a crença, sem duvidar da Providência que o esmaga, murmurando às mesmas horas as preces costumeiras, apresta-se ao sacrifício.<sup>152</sup>

Apesar da reza, como recurso para escapar à seca, os sertanejos emigram, de acordo com a percepção de Euclides. A princípio, o habitante vê famílias passarem em frente a sua residência, e, depois de muita resistência, resolve segui-las em busca da sobrevivência. O movimento dos retirantes, segundo o autor, se faz em direção ao litoral sob bandeiras do Divino, com o ritmo de ladainhas, mas, passado o flagelo, o sertanejo retorna, fechando o ciclo sazonal.

O círculo estreito da atividade remorou-lhe o aperfeiçoamento psíquico. Está na fase religiosa de um monoteísmo incompreendido, eivado de misticismo extravagante, em que se rebate o fetichismo do índio e do africano. É o homem primitivo, audacioso e forte; mas ao mesmo tempo crédulo, deixando-se facilmente arrebatar pelas superstições mais absurdas. Uma análise destas revelaria a fusão de estádios emocionais distintos.

A sua religião é, como ele – mestiça.

(...)

---

<sup>151</sup> CUNHA, Euclides da. *Os sertões...*, p 94. Sobre os mestiços do sertão.

<sup>152</sup> CUNHA, Euclides da. *Os sertões...*, p 121

...Ali estão, francos, o antropismo do selvagem, o animismo do africano e, o que é mais, o próprio aspecto emocional da raça superior, na época do descobrimento e da colonização.<sup>153</sup>

A raça superior, a qual Euclides faz representar por meio de seu conhecimento científico, entra na formação do mestiço por um viés retrógrado, decorrente do *isolat* físico a que este foi submetido. A ela é delegada a responsabilidade pelo messianismo, derivado do “misticismo político do sebastianismo”.

Considerando as agitações religiosas do sertão e os evangelizadores e messias singulares, que, intermitentemente, o atravessam, ascetas mortificados de flagícios, encaçados sempre pelos sequazes numerosos, que fanatizam, que arrastam, que dominam, que endoudecem – espontaneamente recordamos a fase mais crítica da alma portuguesa, ...

(...)

Uma grande herança de abusões extravagantes, extinta na orla marítima pelo influxo modificador de outras crenças e de outras raças, no sertão ficou intacta. Trouxeram-na as gentes impressionáveis, que afluíram para a nossa terra, depois de desfeito no Oriente o sonho miraculoso da Índia. ...E da mesma gente que após Alcácer-Quibir, ... , procurava ante a ruína iminente, como salvação única, a fórmula superior das esperanças messiânicas.<sup>154</sup>

A herança religiosa dos bandeirantes e colonizadores se une, na mestiçagem, às crenças indígenas e africanas. Dessa mistura, Euclides resume o sertanejo como um ser sem religião definida, isto é, sem a religião superior, representada, para o autor, pelo catolicismo. O não seguimento desta, resultaria, devido a deficiência psico-intelectual do habitante do sertão, de serem facilmente impressionáveis e manipuláveis por líderes religiosos de probidade duvidosa.

O homem dos sertões – pelo que esboçamos – mais do que qualquer outro está em função da terra. É uma variável dependente no jogar dos elementos. Da consciência da fraqueza

---

<sup>153</sup> CUNHA, Euclides da. *Os sertões...*, p 124-125.

<sup>154</sup> CUNHA, Euclides da. *Os sertões...*, p 125

para os debelar, resulta, mais forte, este apelar constante para o maravilhoso, esta condição inferior de pupilo estúpido da divindade.<sup>155</sup>

A ingenuidade do sertanejo, que o torna um “pupilo estúpido da divindade”, é marcada com ironia nos capítulos de *A luta*, com diversas citações da hora da *Ave Maria*, na qual os jagunços interrompiam o fogo e se reuniam para rezar. Não raro, a cerimônia religiosa ou a menção dela é finalizada por reticências, no discurso euclidiano. Essa pontuação, singular em um discurso científico, permite ao leitor uma pequena viagem inferencial sobre o apego do sertanejo à religiosidade, mesmo quando uma atitude mais “terrena” é requerida. As reticências sugerem também o espanto do escritor-engenheiro diante de tal fato, pois, em diversas vezes, era exigido o fogo cerrado e não a pausa mística.

Naquele momento o sineiro da igreja velha interrompeu o alarma.

Vinha caindo a noite. Dentro da claridade morta do crepúsculo soou, harmoniosamente, a primeira nota da Ave-Maria...

(...)Não era, porém, o surdo tropear de assalto. Era pior. O inimigo, embaixo, no arraial invisível – rezava.<sup>156</sup>

No último trecho escolhido, o autor não utiliza a reticência, mas o recurso mais enérgico do travessão para destacar o assombro diante da reza, adotada pelos jagunços sempre à mesma hora.

Apesar de todas as características pontuadas acima e que formam a imagem do sertanejo/jagunço que o autor concebeu, este possuía um carinho latente por aquela população. Não somente por delegar àqueles seres a *genes* de nossa raça, mas pela constatação da ingenuidade e da fácil dominação a que eram sujeitos. Com exceção de Pajeú, Antônio Conselheiro, Beatinho e algum outro prisioneiro de guerra, os sertanejos não são nominados no livro. A estratégia literária é de colocá-los todos em

---

<sup>155</sup> CUNHA, Euclides da. *Os sertões...*, p 126

<sup>156</sup> CUNHA, Euclides da. *Os sertões...*, p 284 e 288

um mesmo nível, todos como elementos de uma mistura, na qual têm participações eqüivalentes. A tentativa da definição de um estereótipo é evidente, mas pelas metáforas, antíteses e comparações citadas, o que deveria estancar-se em um tipo único, atinge graus de complexidade que rompem as pretendidas barreiras. Tem-se, assim, o esboço de um tipo que permite ampliações e leituras em diversas direções.

O jagunço é um bruto, selvagem, mas o é por causa da terra, também agressiva. Porém, a violência cessa com a religiosidade, e esta fragiliza o mesmo jagunço, que, apesar da força inerente, se faz fraco diante das promessas de um messias. Obviamente, os aspectos ressaltados por Euclides extrapolam este nosso breve resumo das características do sertanejo, mas, mesmo assim, com essas pontuações, podemos observar a complexidade de sua “estruturação” na narrativa. Logo, Euclides não cria personagens ditos chapados, ou sem relevo, mas constrói uma comunidade multifacetada, tridimensional até, da qual o leitor pode extrair personagens com características antagônicas, com certa humanidade. Assim reforça a sua denúncia do crime, pois não seriam apenas “duendes”, gado ou criminosos que foram dizimados, mas seres humanos habitantes de uma pátria que não os conhecia.

### 3.2. A CARACTERIZAÇÃO DO SERTANEJO DE *OS SERTÕES*, EM *GUERRA DE CANUDOS*.

No filme de Sérgio Rezende, o sertanejo é representado, principalmente, pela família núcleo, por meio da qual é conduzida a narração. Os personagens são verossímeis, uma vez que se apresentam da forma como é convencionalizada a representação do nordestino, propagada em discursos anteriores, cinematográficos ou não. Boa parte desta caracterização faz eco às observações de Euclides, pelas quais, em uma avaliação rasa, o sertanejo baiano é miserável, ingênuo, resistente e religioso.

Cena 2: procissão

Duração: 38s

Descrição: Câmera fixa enquadra, em grande plano geral (GG), um morro ao entardecer. Aos poucos aparece a silhueta de uma procissão, liderada por Antônio Conselheiro, que se move da esquerda para a direita. Ao mesmo tempo um texto explicativo, sobreposto à imagem, fornece um brevíssimo histórico das peregrinações do messias. A cena é também “explicada” pela música de fundo, cujo tema é o Conselheiro. Quando toda a procissão aparece sobre o morro, o nome do filme é projetado, enquanto um efeito de escurecimento processa a troca de cena.

Seguindo a mesma analogia traçada no capítulo 2.2, essa cena se refere ao capítulo *O homem*, de *Os sertões*. Em ambos os textos, tem-se a trajetória de Conselheiro, no caso de Euclides, até o estabelecimento em Canudos, e no de Rezende, somente a peregrinação, que terminará, cenas depois, na cidadela. Há que se ressaltar dois detalhes, para reforçar essa aproximação: o movimento fílmico, seguindo a direção ocidental de leitura, sugere o deslocamento para algum lugar, *a priori*, não visitado anteriormente; no final da cena, é projetado o nome do filme Guerra de Canudos e em seguida apenas Canudos. Combinando as duas imagens, o destino da peregrinação é a cidadela, o que será confirmado apenas 18 cenas depois. Apesar da

contextualização histórica, a procissão aparece praticamente independente, desvinculada do enredo principal. Vem logo em seguida do movimento profilmico contrário, sugerindo que, da volta ao passado, surgiu Antônio Conselheiro. Tendo lido o livro, fica fácil efetuar esta relação, conferindo aos peregrinos o caráter primitivo, intentado por Euclides. É uma multidão que saiu da terra, dos seus confins, da sua fase primordial. É claro que a caracterização do homem prosseguirá no decorrer da projeção, mais especificamente nas cenas imediatamente seguintes, nas quais é mostrado o núcleo familiar condutor da narrativa.

Ao focalizar uma “família típica”, ou seja, que reúne todas as características acima enumeradas, esses membros se tornarão a síntese da comunidade, como um microcosmos dentro de outro microcosmos: a sociedade canudense. Rezende fornece ao espectador três posições bem definidas ao espectador: Lucena, o patriarca e provedor da subsistência, é o sertanejo ingênuo, apegado a todos os valores morais da religião, mas também é um guerreiro, que tenta defender o que conquistou; Penha, a esposa dedicada, materializa a mulher subserviente, que se cala diante dos mandos do marido, resiste com sofrimento, diante da miséria em que se encontra e do destino de seus filhos, ela se questiona, mas não consegue transcender de sua situação; e, por fim, Luíza, a filha mais velha, questiona a postura passiva de seus pais e resiste às adversidades com bravura e ardil, pagando o preço necessário para por em prática suas convicções. O casal forma um estereótipo de sertanejo, que será contestado por Luíza. Os outros dois filhos do casal, Toinho e Teresa, não resumem em si características específicas, são personagens que apenas reforçam a verossimilhança da família.

Ao contrário do livro de Euclides, no qual, sem identificação específica (com exceção de alguns personagens da guerra), a caracterização do sertanejo é ampliada a toda aquela população, em *Guerra de Canudos* esse homem tem rosto. Nesse aspecto percebe-se já uma mudança de ponto de vista substancial. Enquanto no livro o sertanejo é um ser distante, “diluído” em milhares de rostos anônimos, que precisa ser integrado à sociedade letrada, no filme é esse homem que conduz a narrativa. As concepções se igualarão ao caracterizá-lo como vítima de um crime, mas é na



identificação deste crime que subsistem as principais diferenças entre as duas obras. Enquanto que no livro o crime é o de uma nação contra sua origem, no filme é de um exército contra rebeldes. Além disso, Euclides amplia a “criminalização”, acrescentando o descaso para com as condições de vida naquela região e a cultura local, por parte do poder constituído.

As dificuldades enfrentadas pelo sertanejo com relação ao sertão ficam explicitadas logo nas cenas 4 e 5, posterior a estas, a fome e miséria ficarão restritas à área de combate.

#### Cena 4: luta pela sobrevivência

Duração: 24s

Descrição: Lucena abate uma ave solitária, em pleno vôo; manda seu filho ir buscá-la enquanto constata ter sido aquela a última munição.

Decupagem: Plano 1, duração 3s: plano geral (PG), ave voa é atingida e cai; plano 2, duração 21s: plano de conjunto (PC) *contra-plongée* em Lucena, filho em segundo plano. Inscrição: sertão da Bahia, 1893. Sai o menino em busca da caça.

#### Cena 5: fome

Duração: 20s

Descrição: Lucena e Toinho chegam em casa trazendo somente uma caça e são recebidos com desgosto. É mostrado o estado de penúria vivido pela família, pelo chão seco e cenografia pobre. Ao receber a ave de Lucena, Luíza pergunta: “Só isso, meu pai?”

Decupagem: Plano 1, duração 6s: PG, em *contra-plongée* movimento fílmico para frente dos dois personagens até metade do enquadramento; plano 2, duração 14s: PC, em *contra-plongée*, *raccord* de movimento, os dois entram em campo de costas para a câmera e ao encontro da família, que os espera. Lucena entrega a ave à Luíza, e entra em casa.

As duas cenas acima formam uma sequência que pretende fornecer ao espectador elementos para uma primeira caracterização do sertanejo. Na cena 4, vê-se Lucena dominando o quadro, impressão reforçada pelo contra-plongée, que confere ao homem uma estatura maior do que a normalmente percebida. Torna-se, por assim dizer, um gigante frente à paisagem. O mesmo tratamento é dado à sequência seguinte. No plano de ligação entre essas cenas, a terra toma metade do quadro, mas pai e filho “crescem” a medida que avançam na escala de planos, e, na chegada ao lar, novamente os personagens adquirem proporções maiores que o cenário, com destaque para Luíza. A partir deste ponto, a filha conduzirá uma das linhas narrativas do filme. É ela que questiona a miséria da comida, e, em última análise, questiona sua condição social, postura que se manterá até o final da história.

Em comparação com *Os sertões*, pode-se inferir a imagem do titã acobreado de Euclides, uma vez que além das proporções exageradas dos personagens tem-se uma monotonia cromática, tendendo para tons terra. A força das duas imagens, porém, é muito diferente, uma vez que no livro tem-se elementos para ligar o sertanejo à uma mitologia anterior, européia, enquanto no filme cabe exclusivamente ao espectador estabelecer essa relação. Ao passo que em *Os sertões*, a apropriação de uma cultura emprestada para caracterizar o sertanejo produziu antíteses fortes, ao mesmo tempo que fornecia ao leitor da época um ponto de partida para imaginar seu compatriota, no filme o modo de filmagem clássico, não conseguiu produzir o mesmo efeito. Conseguiu ser mais “digerível” para o público geral, que o experimentalismo do Cinema Novo, mas nesse processo eliminou a profundidade das relações que poderiam integrar os personagens a uma realidade contemporânea a seu espectador.

Apesar da força menor, em relação ao livro, o homem aparece como vítima conformada da situação de estiagem, da natureza adusta. O conformismo diante de adversidades só é quebrado pelo conflito. Com a falta de comida, a venda de gado se faz necessária, e, mais uma vez, o vaqueiro se torna vítima de poderes maiores, como comentado no capítulo 2.2. Em seguida, é a República que o fará vítima de seus impostos, e é contra ela a primeira reação contundente de Lucena. A cena 9, da tomada

do gado, mostra dois elementos importantes para a narrativa: primeiro a República é mostrada na mesma angulação (*plongée*) que o latifundiário, assumindo uma posição de dominação; segundo, para justificar a não disponibilidade do gado para o imposto, pois parte dele já havia sido comprometida com o barão, Lucena explica ao fiscal que “apalavrou” as reses em um negócio. A expressão é logo contestada e comparada a um delito de estelionato, fato que frisa a intransigência do novo regime para com a cultura local. Lucena, então, se aproxima impetuosamente do fiscal e é repellido com um chute, e cai deitado no chão. Tem-se então a exclusão completa do sertanejo que não tem suas necessidades compreendidas nem pelo governo nem pelos mandatários contrerrâneos. Nesta cena, é citado o outro grande poder: a religião, quando, em tom jocoso, o fiscal atribui a Deus a culpa pela seca e falta de recursos. Penha logo contraria: “Deus nunca tirou o que é meu”, referindo-se à tomada das reses, a título de imposto. Inexistente no livro, o questionamento da providência divina, por parte dos sertanejos, e mais surpreendentemente, por uma sertaneja, vai “enfraquecer” o poder do Conselheiro sobre os seus seguidores, principalmente se tomarmos como comparação a cena 147 (2h07’08), comentada no capítulo 2.2. Lá, também, Penha afirma não acreditar no poder divino, apregoado pelo Conselheiro, que teria “levado” seu filho e afirma categoricamente que quem o matou foi um homem, contra o qual é possível a vingança. Ao contrário de seu marido, inebriado pelos ideais religiosos, ela aparece mais existencialista, segundo a concepção sartriana, pela qual não adianta relegar a responsabilidade de situações a “entidades essenciais”, mas sim tomar consciência da “mundidade” da situação, para poder mudá-la com seus próprios meios. O papel de Penha, na margem entre a passividade e a ação será melhor explorado no capítulo 3.4.

A ingenuidade do sertanejo frente à modernidade é abordada na cena 6, seguinte a da exploração de Lucena pelo barão. O *raccord* utilizado para ligar as duas é o som em *off*, que anuncia a novidade da fotografia. A estratégia narrativa assemelha o antigo poder dominante ao poder novo, que também pretende seu quinhão. A família inteira vê-se diante de um progresso, que não pode compreender, nem adquirir com os

meios econômicos disponíveis. Luíza então insiste em se integrar a essa modernidade anunciada e, depois de muita pechincha, ela é fotografada com Teresa, tendo como fundo o Pão de Açúcar. A dicotomia litoral e sertão é então sintetizada na foto, sublinhada pelo comentário da filha, na cena subsequente, que manifesta seu desejo de conhecer as “terras grandes”, e o mar. Delineia-se desta forma a divisão maior de Euclides, entre a população litorânea e a sertaneja, presa no sertão. Ficaria deslocada no filme, e na época de sua produção, o exaustivo debate entre os mestiços decadentes do litoral e a sub-raça sertaneja. Rezende opta, então, por levantar a questão do desejo, que será frustrado posteriormente, quando, ao final da guerra, com as promessas não cumpridas do tenente Luiz, ela retorna ao sertão.

Já elencamos os poderes dominadores que, de uma forma ou outra, moldam o sertanejo, conforme *Guerra de Canudos*: a natureza (embora sem muita evidência), o latifundiário (representado pelo barão), o progresso incompreensível e a república (representada pelo fiscal de impostos). O próximo a ser tratado por Rezende é a religião messiânica, representada pelo Conselheiro. Após a tomada do gado, chega à casa da família núcleo a procissão do beato. Todos, exceto as mulheres da família, se reúnem em torno do messias, absorvendo suas palavras. Luíza contesta aquele movimento, dizendo a sua mãe que o homem, pela maioria tomado como santo, para ela parece-se com um louco. No dia seguinte, quando seu pai reúne a família para se incorporar à marcha, ela se revolta e foge. Antes, porém, em conversa com Teresa, mostra a fotografia das duas, na qual elas estarão “sempre” juntas. Embora não fique explícito, a modernidade figura como o contraponto à religiosidade cega.

### 3.2.1. Processos de identificação

Os pontos de vista das duas obras, aparentemente distintos, não se configurarão muito diferentes em uma análise cuidadosa. Euclides, com seu estilo

ensaístico-histórico<sup>157</sup> se coloca como narrador fidedigno dos fatos, apesar da citação de Taine, na *Nota Preliminar*. Seu conhecimento científico trabalha em prol da identificação de seu leitor com um observador distante, porém essa mesma teorização é, como foi tratado em capítulos anteriores, ponto de partida para antíteses perturbadoras, ao mesmo tempo que sedimenta um horizonte de expectativas<sup>158</sup>. Esse horizonte é também formado pelo recurso a figuras mitológicas da cultura européia, facilmente reconhecidas pela elite brasileira do início do século XX, uma vez que ela subsistia com uma “cultura de empréstimo”, segundo o escritor. No livro, essa cultura está por trás do massacre de Canudos, logo, o leitor identificado com ela, é colocado do lado do algoz e faz com que *Os sertões*, atinja o grau de *mea culpa* coletiva, conforme anotado por Walnice Galvão.

A convivência intelectual, por convicção em alguns casos, por omissão em outros, vai causar na consciência letrada do país um complexo de Caim de que até hoje ela não se libertou, no que diz respeito à Guerra de Canudos. Cinco anos mais tarde seria seu fruto maior *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, essa imensa *mea culpa* coletiva, que, aceita pela ordem vigente, serviu de catarse ao menos parcial para essa consciência.<sup>159</sup>

Esse sentimento de coletividade, que faz de *Os sertões* um livro sempre atual, e se constitui em fator integrador do sertanejo à nação, falta em *Guerra de Canudos*. Rezende aproximou o seu espectador do sertanejo, promovendo a identificação com os personagens, mas não conferiu-lhes profundidade suficiente para extrapolar o universo diegético-temporal da história. Outro fator que influencia essa limitação, é a determinação maniqueísta do inimigo. Enquanto em *Os sertões*, o exército era apenas um dos fatores que vitimavam a população, no filme ele se torna o único antagonista. Nem mesmo as reflexões de Luíza sobre a loucura de Conselheiro e

---

<sup>157</sup> Definição adotada por Roberto Ventura em seus artigos

<sup>158</sup> JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*.

<sup>159</sup> GALVÃO, Walnice Nogueira. *No calor da hora...*, p. 98.

a ineficácia dos ideais republicanos conseguem desfocalizar a culpa dos militares pela situação de conflito, retirando a força da expressão utilizada por Euclides: “o mal era antigo”.

Como já delineamos, os personagens condutores da narrativa são os três principais membros da família núcleo. O primeiro ser humano a ser mostrado claramente e em primeiro plano é Lucena. De acordo com o processo de identificação pela escala de planos, citado no capítulo 1.2, esse enquadramento por si só já mostra com quem o espectador deve se identificar. Em seguida, ao chegar em casa, são enquadrados em profundidades ligeiramente diferentes Luíza, Penha e Lucena, que formam um triângulo imaginário na tela. Diante da apatia com que ele entrega a caça à filha, são as duas que lhe dão um contraponto. Primeiro Luíza, ao questionar a quantidade de alimento, depois Penha, ao determinar uma solução lógica para o problema: a venda das vacas. Assim que ela termina de falar, os personagens ficam imóveis no quadro por três segundos, causando uma breve suspensão da narrativa, que, de acordo com a decupagem clássica, não comportaria tal delonga. O pequeno efeito traduz-se no momento de reflexão dos personagens, diante da inexorabilidade de seu destino. Os três ficam em pé, com o olhar fora de campo. Ao espectador é negado ver o objeto do olhar, cabe somente observar a expressão fisionômica dos personagens. A estratégia cinematográfica monta, desta forma, um *raccord* sobre o olhar, embora, na próxima cena, como seria de se esperar, não é mostrado o gado, mas sim o barão oferecendo uma baixa quantia em dinheiro pelas reses. O vínculo entre as cenas se dá, no “ver o futuro”, e não por meio do objeto, em outras palavras, o olhar dos personagens está mais ligado a sensação de perda geral, que propriamente a perda de algumas cabeças de gado.

Conforme explicado em *A estética do filme*, a identificação no cinema se dá em dois níveis, de acordo com os últimos estudos nessa área, publicados por Jean-Louis Baudry, na década de 70:

Nessa dupla identificação no cinema, a *identificação primária* (até então não teorizada), isto é, a identificação com o sujeito da visão, com a instância representante, seria a base e a condição da *identificação secundária*, isto é, com o personagem, com o representado, ...  
(...)

No cinema, o que fundamenta a possibilidade de identificação secundária, diegética, a identificação com o representado, por exemplo com o personagem ... é, em primeiro lugar, a capacidade do espectador de identificar-se com o sujeito da visão, com o olho da câmera que viu antes dele...<sup>160</sup>

Ainda segundo o mesmo livro, antes da concepção de identificação primária, o termo identificação encerrava uma noção psicológica vaga, pela qual o espectador “compartilhava” emoções e ações, deste ou daquele personagem. Projetava-se, por assim dizer, na figura do outro, seu semelhante na tela.

Na cena em questão, tanto o não movimento da câmera, como a imobilidade dos personagens, proporcionam a identificação do espectador com o sentimento de perda e de impotência diante da situação, que se configura, posteriormente, na identificação secundária, apontada por Baudry, isto é, na projeção do espectador no personagem.

A câmera segue por maior número de cenas a personagem Luíza, que, desempenhando o papel de contestadora da realidade, atrai para si a identificação do espectador, tendo como antítese o comportamento de seu pai, conformado com as adversidades. Ela representa, desta maneira, o sertanejo lutador, inconformado, mas que, ao final da narrativa, se submete ao mesmo destino de seus pais, anterior ao conflito. Fecha sobre si o ciclo de Euclides quanto ao destino dos habitantes do sertão.

No filme, o problema da identificação está, basicamente, na sua estrutura narrativa. Já foi dito que a montagem clássica, advinda do cinema hollywoodiano, facilita esse processo pela transparência com que as imagens são mostradas, sem a identificação de instância narrativa. Essa sensação de ver o real através de uma “janela”, conduz a uma postura passiva do espectador, como já estudado por Eisenstein. A absorção do texto filmico se dá sem conflitos e o sentimento ao final da

---

<sup>160</sup> AUMONT, Jaques e outros. *A estética do filme*, p. 258 - 259

projeção é muito próximo de um grande “é”, ou seja, o mesmo sentimento de impotência dos personagens frente à realidade diegética se transfere ao espectador. Essa identificação passiva torna-se impossível na leitura de *Os sertões*, já que a instância narrativa se faz presente a todo instante, nas tentativas de Euclides em articular seu conhecimento teórico com a realidade. As metáforas utilizadas no texto tiram o leitor da posição cômoda de aceitação incondicional, pois esse será obrigado a trabalhar o texto dialeticamente, confrontando sua experiência de leituras<sup>161</sup> anteriores, com a de Euclides. O conflito resultante desse processo, também é sentido pelo autor, que o manifesta em seu texto, conforme apontado por Costa Lima<sup>162</sup> e Maria Alzira Brum Lemos<sup>163</sup>. Logo, poderíamos dizer que o modo de narrar de Euclides corresponderia ao que Eisenstein entendia por narração filmica, em sua teoria de montagem. Assim, como o cineasta, que pretendia uma mobilização por parte de seu público, o livro de Euclides, pretendia a denúncia de um crime, ou pelo menos, a mobilização de seu leitor.

---

<sup>161</sup> Tomamos leitura sob concepção de qualquer ato de dar sentido a um conjunto de significantes, verbais ou não, como explicado por METZ, Christian. In *A significação no cinema*, p. 93-110.

<sup>162</sup> LIMA, Luiz Costa. *Terra ignota* ..., cap IV.

<sup>163</sup> LEMOS, Maria A. B. *O doutor e o jagunço*, p. 42.



### 3.3. ANTÔNIO CONSELHEIRO E MOREIRA CÉSAR CONSTRUÍDOS PELOS DOIS AUTORES

Antônio Conselheiro e o Coronel Moreira César, comandante da terceira expedição, encarregada de conter a revolta de Canudos, são comparados por Euclides em suas “insanidades criminosas”, conforme comentado por Costa Lima: “Enquanto Conselheiro se equilibrava entre insânia e bom senso, a chefia dos ‘mestiços proteiformes’ os precipitava no crime da nacionalidade.”<sup>164</sup> Além dessa análise, Euclides destaca em seu texto paralelos contundentes, que aproxima os dois personagens. Seleccionamos:

...Ninguém ousava contemplá-lo (*Conselheiro*). A multidão sucumbida abaixava, por sua vez, as vistas, fascinada, sob o estranho hipnotismo daquela insânia formidável. (p.147)

Espécie de grande homem pelo avesso, Antônio Conselheiro reunia no misticismo doentio todos os erros e superstições que formam o coeficiente de redução da nossa nacionalidade. Arrastava o povo sertanejo não porque o dominasse, mas porque o dominavam as aberrações daquele. Favorecia-o o meio e ele realizava, às vezes, como vimos, o absurdo de ser útil. (...)

De feito, amortecia-lhe a nevrose inexplicável placidez. (p.153-154)

Os que pela primeira vez o (*Moreira César*) viam custava-lhes admitir que estivesse naquele homem de gesto lento e frio, maneiras corteses e algo tímidas, o campeador brilhante, ou o demônio cruelíssimo que idealizavam. ...

Naquela individualidade singular entrechocavam-se, antinômicas, tendências monstruosas e qualidades superiores...Uma alma proteiforme constrangida em organização frágilima. (p. 249)

(...)

Assim, era um desequilibrado. Em sua alma a extrema dedicação esvaía-se no extremo ódio, a calma soberana em desabrimentos repentinos e a bravura cavalheiresca na barbaridade revoltante.

Tinha o temperamento desigual e bizarro de um epilético provado, encobrendo a instabilidade nervosa de doente grave em placidez enganadora. (p. 249)

Se um grande homem pode impor-se a um grande povo pela influência deslumbradora do gênio, os degenerados perigosos fascinam com igual vigor as multidões tacanhas. (p. 253)

---

<sup>164</sup> LIMA, Luiz Costa. *Terra ignota* ..., p. 107.

Esse último recorte, a princípio relacionado a Moreira César, pode ser comparado com a multidão dominada pelas “aberrações” de Conselheiro. Ambos os líderes, para Euclides, são nefastos ao ideal de civilização. Na descrição do coronel, Euclides toma o cuidado de legar à epilepsia as características nefastas do comandante e, ao final de suas considerações sobre o caráter do militar, encerra, sem conclusão afirmativa, o que chamou de “essas páginas perigosas”. O fato de estar colocando em dúvida a capacidade de um representante “eleito” pela sociedade letrada, pode ter provocado essa reserva em continuar a descrição, embora, em capítulo posterior, denuncie o fetichismo com que o “corta-cabeças” era encarado pelos seus subalternos e pela sociedade que o criou. Roberto Ventura observou que o “crescente mutismo” observado nas reportagens de Euclides, originou-se de sua percepção dos “contornos de uma outra cultura” em contraposição ao “potencial de violência inerente à sua cultura” <sup>165</sup>. Mutismo parcialmente rompido em sua obra máxima. Já Antônio Conselheiro não recebe a mesma condescendência, já que é tido como um representante de seu séquito, e, conseqüentemente, da população sertaneja, haja vista à abordagem do conflito para a definição de uma “sub-raça”, adotada por Euclides.

Para Euclides, os estigmas da formação biológica do sertanejo determinaram a comunidade estabelecida pelo “apóstolo extravagante”. Vasos comunicantes, a massa e o líder se equilibram mutuamente. Se a massa ampara Conselheiro no descenso mental que, não houvesse uma parada, o levaria à absoluta insânia, em troca Conselheiro é o magneto, que mantém a massa unida. <sup>166</sup>

A conclusão acima, tirada por Costa Lima, depois de comparar as teorias de Renan, sobre a religiosidade, com o texto euclidiano, aponta para uma diferença substancial entre os personagens em estudo. Enquanto em Moreira César é “explicado”

---

<sup>165</sup> VENTURA, Roberto. “A nossa Vendéia”: Canudos, o mito da revolução francesa e a formação de identidade cultural no Brasil, in Revista Inst. Est. Bras., n. 31, São Paulo, 1990, p 137.

<sup>166</sup> LIMA, Luiz Costa. *Terra ignota* ..., p. 110.

por meio de sua doença, Conselheiro nasce como um fator biológico extensivo a todos os sertanejos, como síntese de “doenças coletivas”.

Euclides projetou sobre o Conselheiro muitas de suas obsessões pessoais, como o temor da irracionalidade, da sexualidade, do caos e da anarquia, para construir um personagem trágico, guiado por forças obscuras e ancestrais e por maldições hereditárias, que o levaram à insanidade e ao conflito com a ordem. Viu Canudos como desvio histórico capaz de ameaçar a linha reta que ele, Euclides, se impusera desde a juventude.<sup>167</sup>

Portanto, era natural que o personagem Antônio Conselheiro assumisse uma condição limítrofe entre loucura e sanidade, com clara tendência para a primeira característica. A obsessão do autor em desqualificar o “messias” também é notada por Roberto Ventura, no mesmo artigo citado acima, no qual registra que Euclides só teve acesso aos manuscritos de Conselheiro quase sete anos depois da publicação de *Os sertões*. “Mas se inclinava, dada sua formação evolucionista, a desqualificar o discurso religioso como primitivo”.

Ao contrário dos poemas e profecias citados por Euclides, os sermões de Antônio Conselheiro não contêm referências a d. Sebastião, nem revelam expectativas na vinda de um Messias, capaz de trazer a vitória do Bem sobre o Mal, ou esperanças milenaristas na criação do paraíso na terra. Conselheiro foi mais um líder religioso, que atuou como autoridade religiosa exemplar e organizou uma comunidade segundo laços de solidariedade.<sup>168</sup>

Citamos este trecho para contrapo-lo ao Conselheiro de Rezende, que, apesar de, nas cenas 159, 160 e 161, declamar em *off* seus supostos escritos, cujo conteúdo corrobora a avaliação de Ventura e não tem paralelo em *Os sertões*, a sua caracterização se aproxima muito mais da de “gnóstico bronco”, como “construído”

---

<sup>167</sup> VENTURA, Roberto. *Canudos como cidade iletrada: Euclides da Cunha na urbs monstruosa*. In: Revista de Antropologia, v 40, no 1, USP, p. 170.

<sup>168</sup> VENTURA, Roberto. *Canudos como cidade iletrada...*, p. 177.

por Euclides. Conselheiro recebe vários primeiros planos, que geralmente ressaltam sua insanidade ou fanatismo religioso, pois são acompanhados de diálogos compatíveis, porém quando ele é encontrado morto, a câmera fecha em um detalhe: suas mãos acima do diário e inicia a voz em *off*, na qual o Conselheiro articula um discurso lúcido, diferente do que já havia sido mostrado.

Comparemos três momentos em que Conselheiro é a figura principal em cena. Primeiro, a cena 21, na qual a peregrinação termina em Belo Monte, dando-se a fundação da cidade. Enquadramento em plano geral do sertão, entra conselheiro em cena e assume a posição direita da tela, dali profere seu discurso, com profecias sobre o sertão/mar, soldados do anticristo e a premonição dos quatro fogos contra o inimigo futuro. Na cena 144, Luíza entra na igreja enquanto o sermão é proferido, na finalização, conselheiro estende os braços em forma de cruz, formando um paralelo com o crucifixo da parede, em uma diagonal na tela. Palestra sobre levante de Jerusalém e sobre a vontade de Deus, diante de uma platéia que o observa hipnotizada, sem dar demonstrações de entendimento do discurso. Já na cena 159, quando morre, sua voz continua presente na cena e fará o *raccord* para as seguintes. O *off* inicia quando o enquadramento pára, em detalhe, sobre a mão do ancião, focalizada, acima do seu diário com o lápis, desfocalizados, ou seja, com pouca profundidade de campo<sup>169</sup>. A posição das mãos, soltas uma sobre a outra, sugere fadiga e com a imagem do caderno e lápis (ferramentas), sugere ainda que o homem morreu escrevendo, e escrevendo bastante. O texto declamado, está em um tom de voz mais brando que os dos sermões e em linguagem mais culta, por meio dele o espectador fica conhecendo um Conselheiro mais racional, e com bom-senso. É uma espécie de *mea culpa*, na qual ele pede perdão ao povo e se despede do mundo. Repentinamente, e talvez tarde demais, o espectador é levado a admitir uma profundidade maior no personagem, estereotipado em “messias insano”.

---

<sup>169</sup> Profundidade de campo é o efeito no qual há diferença de definição entre os objetos em primeiro e segundo planos.

Mostrar um outro lado de Conselheiro poderia ter sido um dos grandes trunfos do filme sobre o livro, que, como já foi observado, remete o peregrino a uma condição primitiva e nefasta. Entretanto, o espectador fica com a impressão que perdeu alguma coisa até aquele reconhecimento da perda de Belo Monte, por parte do “fanático”. Não temos a presença visual do Conselheiro, só temos a sua voz, que percorre os cenários, terminando na destruição das paredes da Igreja Nova, com a cruz da praça em *contra-plongée* no primeiro plano. No processo de identificação, fica impossível para o espectador “aproximar-se” desse Conselheiro sensato, uma vez que, sabe-se de sua morte, e sua presença é “irreal”. Rezende preferiu não assumir a construção de um Antônio Conselheiro mais complexo, deixando a seu espectador a “missão” de fazê-lo, mas essa possibilidade se esvanece pela impessoalidade das cenas e na cena seguinte inicia a guerra, sobrepondo a ação à reflexão. Toma a posição de Euclides, veementemente contrária ao líder religioso. O pedido de desculpa, ao final de uma construção da insanidade, sugere que Conselheiro admitia ter errado. Caso essa postura auto-questionadora fosse revelada antes, seria possível criar um efeito desconcertante ao público, o que aprofundaria uma reflexão sobre seu papel. Mas, também, desviaria a atenção de Luíza, protagonista da história. Fiel à narrativa cinematográfica clássica, seria erro problematizar outro personagem que não a protagonista e a revolta da moça em relação a ele também seria colocada em dúvida. Sob a ótica da heroína, Conselheiro foi quem destruiu sua família e retirou a harmonia inicial. A estrutura narrativa do cinema clássico de ficção, segundo Jacques Aumont<sup>170</sup>, seria, em ordem direta: situação inicial estável, conflito, busca da solução, retorno à harmonia inicial. Rezende apresenta essa sequência, ao colocar Luíza como “inimiga” de Conselheiro, em pontos da trama ela afirma que quer ver o fim do messias.

Com Moreira César acontece algo semelhante, com vantagem para o livro, Euclides gasta páginas para descrever o coronel e sua imagem popular. Depois da

---

<sup>170</sup> AUMONT, Jaques e outros. *A estética do filme*.

morte do “herói nacional”, descreve o empastelamento de jornais, na capital, com a ação de “jacobinos extremados”, a ponto de comparar a Rua do Ouvidor com as veredas da caatinga. O fanatismo é comparado com o dos canudenses. Com a descrição do exército em primeiro lugar e de onde sempre parte o ponto de vista da narrativa, o leitor é levado a se identificar com essa “parte” do conflito, somando-se as referências científicas, que mais uma vez forçam o leitor a se colocar no papel da classe letrada. Com a comparação de homem civilizado com sertanejo, transformando “mar” e “sertão” na mesma coisa, Euclides iguala seu leitor, rompendo com uma identificação plena, conferindo maior complexidade à leitura. Mesmo o coronel Moreira César é mais complexo, já que é descrito como um homem de “gesto lento e frio, maneiras corteses e algo tímidas, o campeador brilhante, ou o demônio cruelíssimo”.<sup>171</sup> A síntese está formada: o bom e o mau na mesma pessoa, essa espécie de esquizofrenia, que segundo o autor era admirado e temido por todos, fazendo fugir alguns canudenses.

No filme não se percebe a comoção nacional provocada pela sua derrota nem o seu “lado positivo”. Quando é comentada a destruição de jornais no Rio de Janeiro, o é por meio de fotogramas de manchetes e matérias, com voz em *off* do jornalista Pedro, em seguida o personagem determina: “o povo gosta de assassinos”. Não é dado ao espectador a possibilidade de inferir o caráter concentrador de opiniões que possuía Moreira César, ou mesmo optar por uma posição contrária ou favorável a ele. Rezende preferiu contrapor ao garbo militar, a doença do coronel, caracterizando-o como “insano”. Na cena 43(37min34s), em conversa com o tenente Luiz, é registrado o descontrole do comandante, quando este pergunta ao tenente o motivo da expedição e vai alternando sussurros com brados, em um crescendo de violência vocal que culmina em um ataque epilético. Nas cenas de primeiro plano, o coronel é mostrado com os olhos arregalados, ressaltando sua loucura.

---

<sup>171</sup> CUNHA, Euclides da. *Os sertões...*, p 249

O intuito de Rezende em aproximar Conselheiro de Moreira César, a exemplo de Euclides, não se confirma totalmente, pois o escritor conseguiu dar uma dimensão catalisadora a essas figuras, a ponto de conferir-lhes o status de representantes de suas sociedades/comunidades.

Concordamos que no cinema é bem mais difícil demonstrar essas dicotomias, uma vez que se baseia no cinema clássico de entretenimento, a reflexão é subjugada pela ação fremente, na tentativa de alcançar o adjetivo “filmaço”. O conflito do personagem só é permitido se explicitada sua causa: exemplo: Luíza, desenvolve novas suas posturas como reação a uma ação externa. Aos dois antagonistas da heroína, o conselheiro e, posteriormente, o exército, não é dada a oportunidade de se equiparar a ela, nenhum a representa e é contra os dois que se volta.

Logo, Antônio Conselheiro e Moreira César, que, para Euclides, representavam os sertanejos e os republicanos extremos, respectivamente, não passam de estereótipos de fanáticos no filme. Os primeiros planos a eles concebidos, ao contrário da definição dada pelos críticos da época de seus primeiros empregados, que aproximaria da psiqué do personagem, em *Guerra de Canudos*, serve somente para reforçar-lhes o caráter doentio. Para Euclides eles faziam parte da sua procurada “identidade nacional”, no filme ficam deslocados de um contexto mais amplo, ao serem “cercados” no conflito armado pela narrativa e, conseqüentemente, reduzidos em suas complexidades humanas.

### 3.4. COMPARAÇÃO DO PAPEL DA MULHER NAS DUAS OBRAS.

Antes de analisarmos o papel da figura feminina na obra de Rezende, façamos mais uma concessão à intenção autoral. Como expresso no livro de Nilza Rezende<sup>172</sup>, o diretor afirmou, em entrevista, sua vontade de transmitir, para a mulher, a força do sertanejo indicada por Euclides em *Os sertões*, com a intenção de destacar o “ponto de vista” feminino, como oposição ao masculino, dominante nos filmes de guerra. No livro, as mulheres são menos citadas que o meio ambiente, e seu papel no conflito fica inferior ao relegado à terra que, de tão hostil, perde sua fertilidade, culturalmente associada ao aspecto feminino. São, em geral, caracterizadas como beatas ou como “bruxas”, estabelecendo duas polaridades diametralmente opostas para a representação feminina no conflito de Canudos. Como comentado pelo psicólogo Sócrates Nolasco: “De modo geral, para os homens, a mulher aparece ora como santa ora como prostituta, ora como deusa, ora como demônio.”<sup>173</sup>

...estudos feitos pela antropóloga Margareth Mead a respeito de três sociedades diferentes mostram que, numa delas, homens e mulheres são educados para serem carinhosos, pacíficos, compreensivos, muito verbalizadores, possuindo sexo e temperamento do tipo que nossa sociedade julga “próprios do sexo feminino”; na outra, homens e mulheres são educados para serem agressivos, belicosos, violentos, pouco falantes, possuindo sexo e temperamento do tipo que nossa sociedade julga “próprio do sexo masculino”; na terceira, as mulheres são educadas para o poder e o comando, enquanto os homens são educados para a domesticidade, a lavoura, o artesanato e o cuidado das crianças, realizando padrões exatamente opostos aos que nossa sociedade imagina serem “naturais” e universais.<sup>174</sup>

Nessa notação pode-se perceber algumas características culturalmente atribuídas a cada um dos sexos, além delas, inferidas, na nossa sociedade, pelas

---

<sup>172</sup> REZENDE, Nilza. *Guerra de Canudos: o filme*, p. 25.

<sup>173</sup> NOLASCO, Sócrates. *O mito da masculinidade*, Rio de Janeiro, Rocco, 1993, p 133

<sup>174</sup> CHAUI, Marilena. *Repressão sexual – essa nossa (des)conhecida*, 5ª Ed., São Paulo, Brasiliense, 1984, p. 24



predisposições biológicas ligadas à virilidade masculina e à capacidade da mulher de gerar vida. A mesma característica já era atribuída, na mitologia grega, à terra (Géia), que simbolizava o princípio feminino na criação. O paralelo terra e mulher atravessou os tempos em rituais de várias culturas, com cultos à fertilidade e se estabeleceu na cultura ocidental com expressões largamente utilizadas: Mãe Terra ou Mãe Natureza. Além do caráter feminino, as duas designações remetem à procriação e domesticidade. Na época da Inquisição, as mulheres eram definidas como “mal maléfico” (*malleus maleficarum*), conforme registrado por Marilena Chauí, por serem de natureza “crédulas, faladoras, coléricas, vingativas, de vontade e memória fracas e insaciáveis”.

A historiadora Ilana Novinsky, ..., estudando processos de mulheres no Norte e Nordeste no Brasil nos séculos XVI e XVII selecionou os das que foram submetidas à Inquisição sob a acusação de feitiçaria, sodomia, bigamia, blasfêmia e incesto. Essas mulheres não eram nem as sinhás nem as escravas, mas pertenciam à camada dos comerciantes, artesãos, pequenos funcionários da Coroa e a um grupo chamado, sugestivamente, “das vagabundas”, isto é, mulheres profissionalizadas, tecelãs, vendeiras, viúvas que sustentavam a família, etc.

(...)

A acusação de feitiçaria é sempre sexual, pois feiticeira é aquela que dorme com o diabo.<sup>175</sup>

É claro que essa mentalidade mudou. Em *O mito da masculinidade*, Sócrates Nolasco, escreveu que apesar de a mulher ter galgado sua independência do “lar”, ainda persiste a discriminação em proposições do tipo “conversa de mulher”, “brincadeiras de meninas” etc., perpetuando talvez de forma mais branda, o sexismo dos séculos passados. Segundo o autor, passou-se a considerar a emoção e a subjetividade como características femininas. Sobre a representação da mulher, afirma que um exemplo típico pode ser encontrado nas festas carnavalescas, onde o homem, ao se travestir de mulher, representará “como devassa, sexualmente ávida, espalhafatosa e descontrolada”<sup>176</sup>.

---

<sup>175</sup> Ibidem, p. 104 - 105

<sup>176</sup> NOLASCO, Sócrates. *O mito da masculinidade*, p. 137

O sexismo vigente no século XIX pode ser observado no texto de Euclides, já na diferenciação de mulheres que habitavam Canudos.

Ali estavam, gafadas de pecados velhos, serodiamente penitenciados, as beatas – êmulas das bruxas das igrejas – revestidas da capona preta lembrando a holandilha fúnebre da Inquisição; as *solteiras*, termo que nos sertões tem o pior dos significados, desenvoltas e despejadas, *soltas* na gandaíce sem freios; as *moças donzelas* ou *moças damas*, recatadas e tímidas; e honestas mães de famílias; nivelando-se pelas mesmas rezas.<sup>177</sup>

Com o início dos conflitos, no interior da cidadela, e a chegada dos “sobreviventes” ao acampamento militar, as definições ficam mais contundentes. Seleccionamos:

Soldados possantes que vinham resfolegando de uma luta de quatro horas, caíram, alguns mortos por mulheres frágeis. Algumas *valiam por homens*. *Velhas megeras* de tez baça, faces murchas, olhares afuzilando faúlhas, cabelos corredios e soltos, arremetiam com os invasores num delírio de fúrias. (...)” (p378, grifo nosso)

Aquela mulher, aquele *demônio de anáguas*, aquela *bruxa agourentando* a vitória próxima - foi degolada... (p 463, grifo nosso)

“Algumas mulheres, amantes de soldados, *vivandeiras-bruxas*, de rosto escaveirado e envelhecido, completavam a ilusão. (p.394, grifo nosso)

No primeiro trecho, note-se que, para o escritor, as mulheres de Canudos que lutavam contra o invasor “valiam por homens”, o que não seria de se esperar diante do sexo “frágil”. Logo depois, ao invés de caracterizá-las como amazonas ou guerreiras, na tentativa de estabelecer uma correspondência com a descrição dos homens, a quem denomina *titãs*, escolhe o lado “perverso” da designação da mulher independente: *velhas megeras*. Em seguida, temos uma dupla qualificação depreciativa, *demônio de anáguas* e *bruxa* para designar a mulher que enfrenta a autoridade do exército e se põe altiva diante dos oficiais. O corte abrupto para o destino sangrento da mulher, resume a violência do golpe e a incompreensibilidade por parte da elite litorânea com que era

---

<sup>177</sup> CUNHA, Euclides da. *Os sertões...*, p 170

“analisada” a realidade canudense. A terceira caracterização escolhida, define as mulheres que viviam nos acampamentos militares como *vivandeiras-bruxas*, o primeiro termo refere-se diretamente a fornecimento de mantimentos, e o segundo, como visto, ao sexo. Não se trata aqui de discutir a misoginia do autor, importa-nos tomá-la como base para discutir o papel feminino na guerra.

Dadas as definições da mulher “euclidiana”, devemos supor que na comunidade haveria tanto beatas como mulheres guerreiras, convivendo livres dos preconceitos da sociedade litorânea, cuja comparação fica clara quando Euclides descreve as fugitivas como feias mas ressalta que algumas possuíam beleza européia. As mulheres que não correspondem ao padrão europeu-civilizado são duramente censuradas em *Os sertões*. Muitas são masculinizadas, e definidas como agourentas e predispostas ao sexo, o que significa, em última análise, supor que elas eram “livres” da dominação masculina e que tinham o “poder” de assustar os homens seja com palavras ou com a ousadia sexual. Dificilmente Euclides elogia a mulher, exceto quando a condiciona ao papel de mãe, esse sim, legítimo e esperado para ela. No caso de *honestas mães de família*, isso fica mais evidente: naquele amontoado de casas, promíscuo pela mistura de tantas raças e gentes, só eram respeitáveis as mulheres casadas e domésticas (ou melhor, domesticadas). Pelo aparecimento “negativo” na narrativa, e mesmo assim são poucos se comparados a referências aos sertanejo-homem, o escritor não permite ao leitor identificar-se com a figura feminina, ou até percebê-la como tal, já que a mulher, quando participa ativamente no enredo, é comparada ao homem, quer pela força e coragem, quer pela liberdade de escolha, política até, representada pela “bruxa”. Somente ao homem era dado o poder de decisão e o direito à iniciativa, quanto à mulher, a submissão era o modo de ela permanecer “honesta”. Aquela mulher que diz o que pensa é degolada, note-se que a degola, embora forma comum de eliminar prisioneiros naquele conflito, refere-se ao órgão da voz, da fala. A escolha de Euclides por destacar a maneira como a “bruxa” foi morta deixa clara essa relação: a mulher era “proibida” de se expressar, quanto mais contrariamente ao “poder” masculino.

Um dos grandes méritos de *Guerra de Canudos* foi justamente inverter a ótica do conflito, transferindo-a às mulheres, mais especificamente, a Luíza. Enquanto Lucena se embrutece durante a narrativa, tornando-se preso a suas próprias convicções, espremidas mais a cada cena pelo fanatismo religioso, (a cena 106, 1h23min23s, na qual se flagela riscando uma cruz no peito com a ponta de uma faca ilustra esse fanatismo), Luíza percorre o caminho inverso e cresce, perdendo ilusões pelo caminho, e se libertando da opressão do mundo patriarcal. Não queremos entrar em psicologismos, apenas “leremos” algumas posturas da heroína durante o filme.

Já vimos que Luíza aparece pela primeira vez contestando a figura masculina que provê o sustento: o pai, em seguida, o homem que seduz: o Conselheiro. A primeira situação é óbvia, sua primeira fala no filme é reclamar da pouca comida, depois convence o pai a pagar-lhe a fotografia: o pai-homem tem que prover, não há dúvida em seu papel. Na segunda, Luíza compara o “messias” com o “demônio” – vimos como a figura demoníaca, ligada à mulher, tem conotação sexual – duas cenas depois, ela resolve fugir de casa para não acompanhar a procissão, mas cai deitada no chão de terra. Para tentar “socorrê-la” aparece Antônio Conselheiro, que, com um cajado na mão, estende a outra para a moça. O reforço em plano e contra-plano, com primeiros planos nos dois, reforça o clima de sedução da cena, que alterna *contre-plongées* em Luíza e *plongées* no ancião. Claro que a sedução extrapola o caráter sexual, convertendo-se na sedução de uma nova vida, prometida pelo Conselheiro a seus seguidores. Luíza recusa a ajuda para levantar-se e foge para ser dona de seu destino. Na primeira oportunidade de acolhimento, transforma-se em prostituta. Essa trajetória corresponderia a um despertar da sexualidade pela transformação da menina que renega o poder paterno na mulher “poderosa”, já que detém o “poder” do sexo e de iludir com palavras (criando-se assim uma analogia com as *vivandeiras-bruxas*). Ela cede ao poder para dominá-lo e seduz um soldado ao ponto de ele propor-lhe casamento. A passos largos, Luíza passa etapas de seu desenvolvimento. Constrói o sonho da casa feliz e casamento perfeito, “repetindo” a vida de sua mãe, mas a guerra não lhe permite continuar na ilusão infantil da felicidade, ou melhor, a presença de

outro homem desconstrói sua aparente estabilidade no papel doméstico que ela desempenha. Luíza segue para guerra a fim de, conforme suas palavras, ver o fim do sedutor, do pai edipiano, para que então possa amar outro homem. Ela se mantém fiel ao casamento, mas já mostra sinais de emancipação e de pensamento independente, primeiro ao insistir com Arimatéia para se juntar novamente ao exército, depois ao pegar em armas para defender o comboio. Nessa última sequência ela arrisca a vida para salvar uma criança, cuja mãe fora “abatida”, completando a figura com um “instinto materno”.

Após a morte do marido, Luíza tem desfeitos seus sonhos de “menina-moça” e assume posição independente com relação aos homens. Volta a se prostituir, garantindo sua subsistência, mas não se deixa dominar pelo poder masculino. Na cena 136 (1h49min50s), depois que o tenente Luiz, com quem ela já tinha se relacionado sexualmente, retira o soldado-cliente da barraca-bordel, e lhe joga o dinheiro para garantir a propriedade daquele corpo, Luíza o afronta: “Me deito com quem quiser e escolho quem vai pagar”, diz. Ela é enquadrada em *plongée* sobre o ombro do tenente, acentuando sua condição inferior, porém quando fala a primeira oração da frase acima, o enquadramento muda para *contra-plongée*, invertendo as posições de poder, mas quando continua a sentença, volta a se “submeter” a ele.

Vendo-se “segura” com o tenente, ela tenta resgatar sua família daquele modo de vida que iria levá-la à morte. Primeiro tenta convencer a mãe, mas esta, em postura firme afirma que irá defender o que conquistou, revelando outro traço das mulheres canudenses que estudaremos posteriormente. Depois, Luíza se confronta com o poder paterno, desafiando Lucena a matá-la e acusando-o por ter “virado quenga”. Liberta-se, assim, do papel edipiano, quando revela já possuir um “homem muito bom”. O marido, que era o reflexo de seu pai, está morto, e ela mata o modelo de homem que possuía, como se preparando para uma vida nova ao lado do tenente, que iria destruir a cidadela com a *matadeira*. A mulher agora está adulta, escolhendo por si mesma seu destino, uma vez que foi-lhe dada a oportunidade de voltar ao seio da família, sob a dominação paterna.

Entretanto, com a morte da mãe, ela percebe que o homem que idealizava como poderoso chorava e demonstrava ser egoísta, ou desinteressado dos problemas dela. Vê os soldados interromperem a voz de sua mãe com a lâmina de um facão e percebe que seus laços com a feminilidade também foram cortados e que terá de lutar sozinha para salvar apenas sua *irmã*. Assume para isso o papel masculino do guerreiro. Toma um fuzil nas mãos e parte para o resgate, entre ferrenho tiroteio. Salva a irmã de acompanhar mulheres suicidas, ou de seguir o *destino* delas, e de ser morta em uma explosão de dinamite. Para evitar que a bomba seja jogada, Luíza se vê obrigada a matar seu amor romântico, que lhe prometera a vida sonhada, a visão do mar e conseqüente inserção na sociedade litorânea. Conseguem sair da vila ilesas (em princípio as únicas) sem se submeterem ao poder do exército ou do Conselheiro. Porém, a herança é mais forte, ou, nas palavras de Euclides, “o mal é antigo” e Teresa, já “catequizada” no modo de vida da mulher sertaneja “honesta” convence Luíza a rezar. Rezam Ave-Maria, mais uma vez ressaltando a importância da mulher na proteção e continuidade da vida, antes de penetrarem na caatinga, até desaparecer, como que “sugadas” pela terra.

Outro aspecto da feminilidade é representado por Penha. Ela é, em princípio, uma mulher submissa, mas na conversa com o marido, depois da fuga de Luíza, talvez ao perceber que existia outra escolha, manifesta sua revolta. Ao contrário do marido, fiel aos desígnios divinos, ela contesta a providência quanto à morte do filho e declara defender seu lar, não por ser seguidora do “messias”, mas por defender seu “pedaço de terra”, sua independência do poder econômico, ao qual estava submetida anteriormente. A revolta da mãe se dá principalmente com a morte do filho. Enquanto o pai relega aos céus a responsabilidade pela dor, ela irá “sentir” a dor em uma cena tocante.

Cena 107 (1h24min)

Duração: 1min27s.

Descrição: Penha encontra o filho em uma pilha de cadáveres, arrasta-o e abriga-o em seus braços, chorando. A cena termina em uma *pietá*.

Decupagem: Trata-se, pela duração, de um plano seqüência. Começa em um plano americano de Penha em movimento subordinado à personagem. Quando ela chega à pilha de corpos, inicia um *travelling* para cima, que termina em um plano geral em plongée da mãe arrastando o filho. Ao “liberar” o quadro dos cadáveres, que ficam fora do enquadramento, a câmera volta a se aproximar dos dois em plano de conjunto. Mãe e filho morto, a *pietá* é gravada no *travelling* inverso, colocando o espectador de volta à terra.

A emoção da mulher se contrapõe à frieza masculina, quando levamos em conta que na cena anterior é mostrado Lucena cortando o próprio peito, mas sem demonstrar emoção pela perda do filho. Conformado, aceita o fato como desígnio divino. A mãe, ao contrário, vai em busca do corpo, da visualização/concretização da perda, e se desespera. Termina a cena limpando o rosto de Toinho com suas lágrimas, na posição das *pietás* do Renascimento Italiano, assumindo o papel de santa. Porém o movimento da câmera diz o contrário, inicialmente na posição de Deus observador (plongée), o olhar é nivelado solo, produzindo um movimento descendente, decaído, como se a realidade se materializasse naquele instante.

A fim de corroborar essa proposição, observemos a mudança de postura de Penha: até então *honesto mãe de família*, passa a um comportamento que “*vale por um homem*” e “*demônio de anáguas*”. Ela afirma ao marido que lutará por vingança, outra característica masculina, conforme comentamos páginas atrás. Ela discorda do marido, “pela primeira vez” ao atribuir a morte do filho a homens e não à vontade de Deus, como Lucena defendia. Com isso não deixa de acreditar na divindade, mas toma postura existencialista diante da situação, se “politiza” e, segura de suas convicções, morre dando um viva a Belo Monte, lugar que, para ela, significava liberdade econômica dos latifundiários. Sua posição irredutível é “eliminada” pelo aço.

Rezende aprofunda os personagens femininos pela mudança visível de postura frente à realidade diegética, o mesmo não acontecendo com os personagens

masculinos: Conselheiro será sempre o profeta, e Lucena continua à mercê de domínio externo (lembramos: negociação com o barão, sujeito ao desejo da filha, roubado pela República e seduzido pelo Conselheiro). Ele não raciocina, aceitando a condição tanto de ventura como de adversidade como providência divina. As mulheres, tanto Luíza como sua mãe, procurarão a liberdade de escolha. Essa libertação do domínio masculino traz a força que a mulher precisa para romper com uma primeira condição, alcançando um patamar “superior”. O curioso é que para efetuar esse “progresso” ela terá de se assemelhar ao homem, em um processo de masculinização. Portanto, apesar de Rezende ter evidenciado o papel feminino, a visão continua machista.

As demais mulheres do filme são submissas aos seus papéis de beatas (a maioria) ou de *honestas mães de família*, o que pode ser percebido na chegada e saída do arraial, quando elas apenas acompanham os maridos com os filhos. Salvo raras exceções, essa maioria de canudenses do sexo feminino, não é mostrada em um nível mais próximo o plano de conjunto, impossibilitando o espectador de formar vínculo de identificação com essas figurantes. Ao contrário de Luíza e Penha, que são mostradas várias vezes em planos americanos e primeiros planos, facilitando a identificação do espectador (independente de seu sexo), fortalecida pelo fato de elas terem comportamentos “masculinos” e “femininos”.

Antes de qualquer conclusão sobre a postura dos autores em relação à mulher, é necessário levar em conta a distância temporal entre as obras, durante a qual muitos avanços foram feitos com relação à emancipação feminina e, conseqüente diminuição do sexismo. Nossa intenção foi, tão somente, analisar o tratamento dado ao sexo feminino por Euclides e Rezende, partindo de um ponto de vista de um leitor/espectador nosso contemporâneo.



## 4. CONFLITO

### 4.1. COMPARAÇÃO DE CENAS NARRADAS POR EUCLIDES E SUAS REPRESENTAÇÕES CINEMATOGRAFICAS.

Escolhemos duas seqüências do filme claramente inspiradas em *Os sertões*, a degola de Penha e a batalha do Uauá, e mais duas, dos sobreviventes encaminhados por Antônio Beatinho e do garoto que manuseia uma arma, não tão nitidamente “traduzidas” do livro, mas que conservaram alguns traços da narrativa euclidiana e que nos pareceram importante para a comparação.

Mulher degolada, por Euclides:

Fizera-se uma concessão ao gênero humano: não se trucidavam mulheres e crianças. Fazia-se mister, porém, que se não revelassem perigosas. Foi o caso de *uma mameluca quarentona*, que apareceu certa vez, presa, na barraca do comando-em-chefe. O general estava doente. Interrogou-a no seu leito de campanha – rodeado de grande número de oficiais. O inquérito resumia-se às perguntas do costume – acerca do número de combatentes, estado em que se achavam, recursos que possuíam, e outras, de ordinário respondidas por um “sei não!” decisivo ou um “E eu sei?” vacilante e ambíguo. A mulher, porém, desenvolta, enérgica e irritadiça, espalhou-se em considerações imprudentes. “Nada valiam tantas perguntas. Os que as faziam sabiam bem que estavam perdidos. Não eram sitiados, eram presos. Não seriam capazes de voltar, como os das outras expedições; e em breve teriam desdita maior – ficariam, todos, cegos e tateando à toa por aquelas colinas...” E tinha a *gesticulação incorreta, desabrida e livre. (grifo nosso)*

Irritou. Era uma virago perigosa. Não merecia o bem-querer dos triunfadores. Ao sair da barraca, um alferes e algumas praças seguraram-na. Aquela mulher, aquele demônio de anáguas, aquela bruxa agourentando a vitória próxima – foi degolada ... (pp. 462-463)

Degola de Penha, por Rezende:

O texto acima foi dividido por Rezende em duas cenas distintas, aumentando o nível de tensão de seu espectador, que espera pela consumação do martírio, mas tem sua espera, prolongada por outras cenas, que não influirão no desenlace.

Cena 174: prisão de Penha.

Duração: 1min

Descrição: Penha é levada à presença do general Arthur Oscar, que a interroga. Responde às perguntas com evasivas e roga uma maldição aos soldados. Em seguida é levada pelos soldados para “conhecer a caatinga”.

Decupagem: (11 planos) plano 1: enquadramento em plano americano (PA) de Penha sendo arrastada; planos de 2 ao 10: se alternam enquadramentos em PA de Arthur Oscar, em plano e contra-plano, com Penha que a partir do segundo enquadramento passa a ser mostrada em primeiro plano; plano 11: Penha é levada para a caatinga.

Diálogo: (transcreveremos somente os trechos úteis para o trabalho)

*Soldado:* Há muita gente ainda lá em Canudos?

*Penha:* E eu sei lá !? Não vivo navegando na casa dos outros (...)

*Soldado para Artur Oscar:* Todas as mulheres vieram de livre e espontânea vontade, senhor, menos essa que estava atirando nos homens que queriam se entregar.

*Artur Oscar:* Por que fazia isso, dona?

*Penha:* Nós ‘tava na nossa casa, sossegado, vocês é que vieram matar a gente (...)

*Penha:* Nada não vale tanta pergunta, seu moço! Ocês daqui não sai vivo, não! ‘Tão perdido! Vão ficar que nem cego tateando nesse morros, no vago!

*Artur Oscar:* Insolente!

*Penha:* Nós ‘tamo rendido, ‘tamo. Mas inda ‘vemos de matar muita munição. (...)

*Soldado:* com’ é que tu qué morrê?

*Penha:* A tiro.

Cena 178: a degola

Duração: 51 segundos

Descrição: Penha é levada ao local da degola, vê o corpo de Beatinho, antes de ser executada. Como resposta à ordem do soldado para reconhecer a República, grita viva Bel’Monte e sua voz é atalhada pela lâmina. Nesse momento, chega Luíza, ao mesmo tempo que os soldados saem.

Decupagem: toda a seqüência é filmada em um único plano com movimento de câmera livre, partindo do enquadramento de galhos secos de uma árvore. No quadro seguinte, a câmera executa uma diagonal descendente da direita para a esquerda, e mostra Penha chegando com os soldados: a prisioneira olha para o lado, com expressão de espanto, e a câmera leva o olhar do espectador até o corpo de Beatinho e retorna para ela, subindo até os soldados e centrando novamente nela. Acontece a degola, mas o corte do pescoço não é mostrado ao espectador, a câmera rotaciona para mostrar a chegada de Luíza, que vê a morte da mãe. Mais uma vez a câmera volta ao ponto inicial, enquadrando apenas os dois soldados, um limpando a faca de sangue.

Diálogo:

*Soldado:* Diga um viva à República, sua bruxa!

*Penha:* Viva o Belo Monte!

*Penha:* Viva o Bel....(som de voz sufocada por líquido)

A personagem de Euclides carece de uma ontologia. Ela não tem rosto ou nome, é apenas uma *mameluca quarentona*, não nos é dado conhecer se é casada ou se tem filhos e pessoas dependentes. Ela representa um empecilho a ser destruído pois trata-se de um “demônio de anáguas”, uma “bruxa agourenta”, cuja maldição sobre os soldados foi transcrita pelo autor. Também não tem a postura adequada para uma mulher, é agressiva e gesticula *incorretamente, livre*. Alguns elementos dessa narrativa nos interessam em particular. Já abordamos as conotações da feitiçaria e demônios ligados a mulheres, somemos o qualitativo da raça (branca com indígena) e da idade da prisioneira (na faixa dos 40 anos), teremos uma apreciação do sexo feminino “exemplar”. A prisioneira é mestiça, uma *degenerada* (p. 187), é masculinizada pelas atitudes perigosas de ser *desenvolta, enérgica e irritadiça* (em seguida são os oficiais que se irritam), além de *desabrida*, é sexualizada (*demônio de anáguas*), e é livre. Possui postura inadequada ao padrão da sociedade litorânea republicana, não aceitou essa amarra, o que justificava sua execução. Note-se que Euclides se alonga na descrição dos “defeitos” da mulher e como ela era petulante, frente ao poder masculino, representado pelo exército. Porém, quando se trata de descrever o

descalabro dos assassinos da prisioneira, resume em duas palavras expressivas: *foi degolada*. Euclides marca um corte abrupto na narração, causando um efeito de suspensão de tempo, como se a ação tivesse sido mais rápida do que deveria.

Ele interrompe a enumeração assindética, de definições pejorativas, com um travessão, para concretizar a degola, em reticências. As orações assindéticas abreviam o tempo e dão ritmo a narrativa. O número de divisões fonéticas cresce em progressão aritmética de cinco, para despencar à posição inicial. A/que/la/ mu/lher/ (5), a/que/le/de/mô/nio/ de a/ná/guas/ (10), a/que/la/ bru/xa a/gou/ren/tan/do a/ vi/tó/ria/ pró/xi/ma (15) – foi/ de/go/la/da (5). Ao imprimir esse ritmo ao seu texto, Euclides sublinhou o corte no “crescimento” de um caráter nefasto à sociedade letrada. Por similaridade rítmica, a “poda” irá reduzir aquele ser humano feminino à sua condição primeira, primitiva: mulher. O travessão, além de sua função sintática, é uma imagem. O risco horizontal é a trajetória da faca sobre o pescoço da vítima e sobre a linearidade da narrativa. Ao mesmo tempo que o escritor “esconde” a ação da degola, referindo-se apenas ao seu efeito final, ele a denuncia com o uso do sinal gráfico. Em seguida, Euclides fecha a cena com reticências, causando uma suspensão temporária na leitura, levando o leitor a inferências pessoais tanto sobre a crueldade do ato, como sobre quem a degolou. Tanto o travessão e as reticências, da forma como foram utilizados nesse parágrafo, interrompem a passividade da leitura, com um corte abrupto.

Lembremos o cinema de Eisenstein, para quem o conflito causado pela projeção de imagens distintas, não sequenciais, faz com que o sentido individual de cada uma delas forme um conceito abstrato. O conflito também contribuiria, segundo o cineasta, para a conscientização popular, obrigando o espectador a olhar o mundo de forma diferente. Euclides enaltece por três vezes o “poder” nefasto da prisioneira, que se amplia a cada descrição, para então derrubá-lo de uma só vez. O texto estabelece, assim, o conflito: a mulher, aparentemente forte e resistente, é eliminada rápida e sumariamente. Se utilizarmos a teoria de Eisenstein, poderemos inferir que Euclides iniciou um processo dialético, cuja síntese caberá ao leitor elaborar. Uma síntese eisenteiniana, possível nesse caso, é o grande poder destrutivo do exército.

Já estudamos como Rezende se vale da narrativa cinematográfica clássica para construir seu filme. Nessa cena, porém, contraria algumas proposições daquela corrente. Em primeiro lugar, a duração do plano é muito longa para aqueles padrões e promove uma identificação para com a instância narrativa maior do que com os personagens. Os movimentos da câmera livre são executados de forma a reproduzirem o movimento da cabeça de um observador, que permanece estático frente à cena. O *raccord* entre os enquadramentos será dado por essa sensação de “ser” a objetiva da lente, que, em última instância, era a forma de narrar mais adequada para André Bazin, um dos defensores da estética naturalista no cinema. Rezende optou pela “janela para o mundo”, porém contraria os preceitos do cinema clássico, ao movimentá-la para todas as direções, sem cortes abruptos, nem efeitos de passagem de plano. A instância narrativa não se expõe ao público da forma teorizada pelo cineasta russo, mas também não fica totalmente transparente, conforme desejava Bazin.

O movimento começa em um *contra-plongée* do topo de uma árvore seca, desce diagonalmente para a esquerda, estabiliza rapidamente em Penha e desce em outra diagonal até o corpo de Bentinho, seguindo o olhar da personagem. Faz o percurso inverso até Penha, desce verticalmente, acompanhando a prostração da mulher, e realiza uma pequena panorâmica de 180°, para que Luíza entre em cena. Vê-se Luíza a uma distância superior àquela que o espectador tinha de Penha, mesmo assim, a sua expressão de horror indica o que acontece fora de campo, e faz a objetiva movimentar-se rápido de volta à mãe em uma horizontal, mas o que se vê são somente os soldados: a mulher que estava na frente deles, “caiu” para fora do campo, morta. A morte é indicada, também, pela faca ensanguentada que o soldado limpa no braço, antes de ir embora. O corpo só é mostrado na cena seguinte, com a chegada de Luíza.

A opção de Rezende, na maneira de filmar esta cena específica, mantém o espectador na posição de testemunha, impotente ante o crime. Penha é uma mártir, que morre em nome de seu povo. Corroboram essa constatação, os quatro primeiros movimentos da câmera, que sugerem uma cruz, e o grito do nome do arraial, atalhado pela metade, além, claro, do cadáver de Beatinho, que havia se entregado e colaborado

com os militares. Separados esses enquadramentos, uma leitura simbólica dos seus elementos constata pelo menos quatro conceitos abstratos: religião cristã, traição, subjugação, sacrifício. Nesse quadrilátero, Penha assume o posto de representante do crime contra Canudos.

O ritmo rápido das mudanças de movimento emparelha as narrativas cinematográfica e literária, especificamente na degola. Em um instante vemos Penha gritando “Belo Monte”, no seguinte “olhamos” para o lado e, ao voltarmos a mulher já fora degolada. Os dois autores inserem, entre a imagem da mulher e a declaração de sua execução, um elemento que apenas sugere o fato: o travessão, no caso de Euclides, e o movimento horizontal de “vai-e-vem”, com a expressão de Luíza, no caso de Rezende.

Porém, o diretor não é tão lacônico quanto o escritor, uma vez que apresenta o espaço físico do sacrifício e os algozes da “oferenda” à república. O termo oferenda nos parece apropriado, uma vez que os soldados obrigam Penha a se prostrar de joelhos e tentam, em vão, fazê-la dar vivas à república. Mas só conseguem sufocar seu grito de liberdade.

A delonga de Euclides na descrição da malignidade da prisioneira, é conseguida por Rezende, na medida que ele insere cenas de Luíza tentando salvar sua mãe, entre a seqüência da prisioneira em audiência com Artur Oscar e a da execução. Ao mesmo tempo, renova a ontologia da personagem, quando mostra Penha, morrendo por suas convicções e tendo Luíza à sua procura. Durante o filme, temos os princípios básicos da ontologização<sup>178</sup> da personagem: seu nome, seu contexto e condições sociais e seu momento histórico. A necessidade do “outro”, então, acrescenta mais valores humanos à vítima, potencializando a cena do crime, no campo da identificação.

---

<sup>178</sup> HEIDEGGER, Martin, in *El ser y el tiempo* (1974), estabelece algumas reflexões sobre ontologia, que, a grosso modo, pode ser resumida na expressão, poder-ser-no-mundo-com-os-outros.

## Batalha de Uauá:

O caso é original e verídico. Evitando as vantagens de uma arrancada noturna, os sertanejos chegavam com o dia e anunciavam-se de longe. Despertavam o adversário para a luta.

Mas não tinham, ao primeiro lance de vistas, aparências guerreiras. Guiavam-nos símbolos da paz: a bandeira do Divino e, ladeando-a, nos braços fortes de um crente possante, grande cruz de madeira, alta como um cruzeiro. (...) Alguns, como nas romarias piedosas, (...) desfiavam rosários de coco. Equiparavam aos falgelos naturais, (...), a vinda dos soldados.

A multidão aproximou-se, tudo o indica, até beirar a linha de sentinelas avançadas. E despertou-as. Os vedetas estremunhando, surpresos, dispararam à toa, as carabinas e refluíam precipitadamente para a praça(...). E o recontro empenhou-se brutalmente, braço a braço, adversários enleados entre disparos de garruchas e revólveres, pancadas de cacetes e coronhas, embates de facões e sabres(...). E a turba fanatizada, (...), seguindo empós o curiboca audaz que levava meio inclinada em aríete a grande cruz de madeira atravessou o largo arrebatadamente...

Este movimento foi instantâneo e foi, afinal, a única manobra percebida pelos que testemunharam a ação. Dali por diante não a descrevem os próprios protagonistas. Foi uma desordem de feira turbulenta.

(...) (pp 197 – 199).

## Cena 30: Batalha de Uauá

Duração: 58s

Descrição: chegada dos jagunços e luta, homem a homem. Toda a sequência é projetada em câmera lenta.

Decupagem: 14 planos curtos se alternam entre planos gerais e planos próximos (americano, meia figura e primeiro plano). Plano 1 (6s): Traveling descendente, da imagem da cruz erguida, sendo inclinada até virar um aríete. Enquadramento permanece fixo, com movimento dos jagunços para fora de campo; plano 2 (1s): PA da sentinela em *contra-plongée*, atirando para fora de campo; plano 3 (2s): detalhe da cruz sendo carregada; plano 4 (6s): PA do soldado sendo derrubado pela cruz, com movimento de câmera subordinado ao personagem, o plano se encerra com o soldado caído e as pernas dos jagunços passando em sua frente. Planos de 5 a 13: cenas de batalha. Plano 14 (9s): fim da apresentação da luta, em PG, com a aparição de João Abade, encerrada em uma nuvem de poeira, que cobre todo o espaço filmico.

Na comparação das duas representações da batalha de Uauá, considerada o primeiro confronto armado entre canudenses e soldados, nos interessa particularmente o tempo das narrativas. Rezende utilizou a *câmera lenta* em toda a seqüência, prolongando o tempo diegético, e “suavizando” a cena. Com imagens sendo projetadas em velocidade inferior àquela considerada normal, permite-se ao espectador poder deter-se em alguns detalhes, passíveis de desaparecerem em tempo real; no entanto, é produzida também uma sensação de irrealidade, similar a discutida por Barthes, em relação à fotografia, conforme citamos no capítulo 1.2. A sensação de um outrora, que segundo ele irrealiza a apreensão da imagem estática, pode ser percebida, em nível mais brando, na câmera lenta. O espectador é acostumado a ver representado na tela um movimento que aparenta ser real, quando tal não acontece a instância narrativa se faz presente, e dissolve a “realidade”, na câmera lenta, ou a condensa, na câmera rápida. Na cena em estudo, ocorre a dissolvência de uma ação rápida em um “tempo de leitura” mais longo. Essa demora em contar a história se justifica na cena anterior, na qual o barão, em conversa com um amigo na mesa do bordel, relata o que poderia acontecer, explicando a razão do conflito. Montadas dessa maneira, subseqüentes, as cenas se completam, transformando a da batalha em resposta à “premonição” do barão. Inserida assim, seguida a relatos de “casos”, o movimento lento parece-nos adequado para transformar a luta em um “discurso” semelhante, como se ela estivesse sendo narrada na mesma mesa de bar. Afinal, *o caso é original e verídico*, como escreveu Euclides, que, ao colocar esta frase no meio da narrativa descritiva, mostra-se como narrador do evento, “anunciando-se”.

Dentro da cena ocorrem várias ações menores, concomitantes, que são mostradas em planos curtos, alternados em PG e planos aproximados. Se por um lado, Rezende opta por alongar a ação, por outro mantém-se próximo do ritmo de uma batalha, com essa alternância de planos. O espectador tem a noção do campo de luta e em seguida vê-se aproximado de um confronto corpo-a-corpo, para voltar a ter a visão geral e novamente o detalhe da guerra. Esse “vai-e-vem” das imagens, aproximando e afastando o espectador da ação, confere a impressão de ações simultâneas.



Em *Os sertões*, o confronto de Uauá é mais detalhado, mas ditou o ritmo da cena produzida por Rezende. *E o recontro empenhou-se brutalmente, braço a braço, adversários enleados entre disparos de garruchas e revólveres, pancadas de cacetes e coronhas, embates de facões e sabres*. Esboçando uma analogia entre a descrição euclidiana e a do filme, observamos alternância semelhante de “planos”. O *recontro* diz respeito a um plano geral, *braço a braço* supõe uma aproximação, *enleados entre disparos de garruchas e revólveres*, outra abertura de campo, já que os tiros podem ser dados a distância, e dois planos próximos, nos quais é possível perceber uma luta de *cacetes e coronhas e facões e sabres*. A definição do embate dos canudenses com soldados como *desordem de feira turbulenta*, também é tentada por Rezende. O plano mais longo da sequência é o último (9s) e nele apenas João Abade aparece com certa definição; os outros combatentes imersos em uma nuvem de poeira correm de um lado para outro. O fecho da cena é somente a terra em suspensão.

#### Outras comparações

As outras duas comparações que nos propusemos a fazer, não dizem respeito, diretamente, a cenas específicas, mas sim a representações de personagens anônimos do conflito de Canudos. Certo, porém, que as mulheres prisioneiras que fogem do arraial, conduzidas por Beatinho, estão presentes no mesmo momento diegético, nas duas obras.

Rezende amenizou as terríveis imagens transcritas por Euclides, que sem pudor algum, descreve, entre *sem-número de mulheres, sem-número de crianças e sem-número de velhos* que saíam de Canudos, uma das imagens mais contundentes do livro, pela sua crueza. Ao contrário do laconismo presente na execução da mulher prisioneira, a descrição de uma criança mutilada é esmiuçada em detalhes.

E essa criança horrorizava. A sua face esquerda fora arrancada, havia tempos, por um estilhaço de granada; de sorte que os ossos dos maxilares se destacavam alvíssimos, entre os bordos vermelhos da ferida já cicatrizada... A face direita sorria. E era apavorante aquele

riso incompleto e dolorosíssimo aformoseando uma face e extinguindo-se repentinamente na outra, no vácuo de um gilvaz. (p. 494)

Essa criança mutilada, que chama tanto a atenção no livro, por sua força de síntese da tragédia, fora outras metáforas que se possam extrair, inexiste no filme. A criança que recebe atenção cinematográfica é o *aleijão estupendo* que, ao mostrar conhecimento de armamentos aos soldados, *reportava, bandido feito, à tona da luta, tendo sobre os ombros pequeninos um legado formidável de erros. Nove anos de vida em que se adensavam três séculos de barbária* (p. 425). Outra síntese do conflito é transmitida por uma criança, com um alcance mais amplo que a anterior, porque extrapola o cenário da guerra e condensa-se em um “representante” da geração futura.

No filme, o personagem correspondente a essa criança, é um menino que aparece em três momentos da história, nas cenas 164 (2 h 21 min 15 s), 182 (2 h 32 min 40 s); 195 (2 h 37 min 19 s). Na primeira cena, o garoto apanha uma arma durante tiroteio, e a leva para a trincheira. Lá, é mostrado no fundo do enquadramento, manejando a arma com aparente destreza. Na 182, está ao lado de Lucena incentivando-o a atirar contra os soldados. Nesta, recebe o destaque de um primeiro plano, enquanto grita: “Mete fogo neles, seu Lucena”; e na última, une-se ao grupo da derradeira trincheira para o “fogo final”, porém sem nenhum destaque.

Nessa breve comparação da infância perdida, nota-se grande diferença no tratamento dado à criança e, conseqüentemente, à sua participação/importância no conflito. Enquanto para Euclides o infante é o legado do mundo adulto, corrompido e bárbaro, e portanto capaz de perpetuar uma situação que se queria eliminar, no filme a criança é desprovida desta “qualidade”. O conhecimento de armamentos do menino, é relegado a segundo plano, quase confundido-se com o cenário; quando aparece em destaque, apenas incentiva o adulto, como se estivesse em uma torcida; e, por último, quando participa ativamente do tiroteio, sem destaque no enquadramento, é morto junto com os outros.

O pavor da possibilidade de ver perpetuada a agressividade do mestiço, que atravessa gerações, transmitido em *Os sertões*, denuncia a urgência de corrigir-se aquela região, rompendo o ciclo dos *três séculos de barbárie*. Essa noção de continuidade, não aparece de forma tão evidente no filme, já que o menino “violento” morre em combate. A perpetuação da situação dos sertanejos será evidenciada com relação à religiosidade e ao sertão, na cena final, de Luíza e Teresa, como visto anteriormente.

## CONCLUSÃO

Realizadas em linguagens particulares, as duas obras analisadas formulam universos diegéticos, com graus de amplitude distantes. Entendemos por grau de amplitude o nível de inferência, disponibilizado ao leitor/espectador, sobre o contexto das histórias. Ampliado em *Os sertões* e reduzido em *Guerra de Canudos*, o alcance de cada um dos universos pode ser *mensurado* por meio dos dados fornecidos pelos autores, incluindo-se nesse caso tanto o registro documental como a maneira pela qual esse registro é mostrado. Ao longo desta dissertação, apontamos algumas estratégias do escritor e do diretor, utilizadas para dar conta não só do episódio histórico de Canudos, mas da representação de uma situação social e política, que, no livro, transforma-se na definição de uma raça, de uma *identidade nacional*.

Fugiria ao nosso propósito derivar este trabalho pelos complexos estudos da História ou do romance histórico, embora reconheçamos a importância deles para uma projeção maior do que apresentamos. Nos interessou, principalmente, a abordagem adotada pelos autores do tema histórico e suas “consequências” para o leitor/espectador contemporâneo.

As imagens do livro e do filme trabalham para fazer com que o leitor/espectador possa “entrar em contato” com uma realidade diegética e histórica. As descrições/narrações de Euclides, muitas vezes antitéticas, “criam” outras imagens, fazendo com que seu leitor seja confrontado com a “cruza lírica” de certas descrições do conflito e seu entorno. Elas também ajudam a formular conceitos abstratos, ora amparados por conhecimentos autorizados pela sociedade letrada, ora indo de encontro ao “poder” cultural. Com isso, o leitor é praticamente obrigado a refletir sobre o que está lendo, seja para discordar do autor, ou deixar-se levar pela sua narrativa ensaística. No filme de Rezende, as imagens, muito mais *reais*, não produzem esse efeito, mas propiciam ao espectador uma identificação com personagens estereotipados dentro de um “cercado” espaço-temporal.

No caso de *Os sertões*, o leitor é levado a se identificar com a classe letrada da sociedade, já que seu olhar (ou sua leitura) será guiado por um representante desta classe. Porém, é a esse estrato social, que toma de empréstimo uma civilização importada, que o autor delega parte da responsabilidade no o massacre dos canudenses e nas circunstâncias que levaram a tal desfecho. Enquanto a *rocha viva* tende a um desaparecimento, fica claro seu legado às gerações posteriores. Ao comparar o homem a entidades mitológicas, além de orientar o seu leitor para a formação de uma *imagem humana*, Euclides fornece aos dois a possibilidade de pertencer a uma cultura pregressa comum. No filme, essa dimensão fica limitada ao universo apresentado no enquadramento da câmera. A família núcleo, que poderia se tornar fator humanizador do conflito, restringiu-se a formação de estereótipos, sem a força dos referenciais da cultura helênica: o pai é um matuto ingênuo e crédulo, a mãe, desconfiada, mas persistente, e a filha questionadora e desarticuladora dos valores familiares. A diferença de profundidade entre as duas abordagem do ser humano, resulta em efeitos opostos no leitor/espectador: no primeiro caso, tem-se a possibilidade de extrapolação daquele universo, inclusive temporal; no outro, fica-se restrito ao período da guerra e àquele espaço físico. Euclides permite maior participação do leitor no processo de construção de conceitos e de personagens anônimos, ao passo que Rezende restringe suas *criações* a um ambiente de laboratório. As metáforas e imagens cruas propostas por Euclides provocam não só a imaginação do leitor, mas um certo constrangimento diante da sensação de *mea culpa* suscitada. Na época da produção do filme, como vimos, não era necessário um “descobrimento” do sertanejo, *explicado* em muitas outras obras, mas o diretor não mostrou nada de novo, pelo contrário, frisou estereótipos, muitos vindos dessas mesmas *explicações*.

O grande avanço de Rezende foi proporcionar à mulher sertaneja o papel de guerreira, além dos papéis de *feiticeira*, *vivandeira-bruxa* e *amante de soldados*, atribuídos por Euclides. Progresso que pode ser atribuído ao contexto pós-emancipação feminina, no qual foi produzido o filme. Porém, na maior parte das

caracterizações, o diretor optou apenas em transpor algumas características de tipos femininos descritos por Euclides, prejudicando o resultado de sua intenção *feminista*.

O diretor não aproveitou as técnicas cinematográficas disponíveis para aproximar o espectador da ação, fazendo-o sempre distante, física e emocionalmente do assunto. Evitou planos próximos, com raras exceções, e não utilizou os primeiríssimos planos ou detalhes a fim de proporcionar maior intensidade nas emoções dos personagens. Assiste-se ao filme passivamente, atitude conduzida pela linguagem “*hollywoodiana clássica*”, pela qual o cinema *mostra* uma realidade, sem interferir nela, nem permitir que o espectador infira ações ou conceitos extradiegéticos. Essa postura, quando consideramos tratar-se de um filme histórico, transforma a obra em “discurso oficial”, mais semelhante a uma ditadura sobre a forma “certa” de se estudar um evento, do que propriamente a uma obra de arte instigadora. O que não ocorre com Euclides; por mais tendencioso que ele possa parecer, apoiando-se em teorias etnocêntricas e positivistas, e narrando os fatos do ponto de vista do exército, o leitor, ao questionar posturas e teorias do escritor-engenheiro (mesmo porque elas são colocadas em dúvida pelo próprio autor), tem a “autorização” de questionar o que está lendo e tentar produzir outras hipóteses para o conflito e a situação que o provocou. Resgatando o caso citado na *Introdução*, no qual uma pessoa alheia a essas reflexões, ainda seguiria a mesma lógica de pensadores do final do século XIX, podemos imaginar que se ele se embrenhasse em *Os sertões*, poderia perceber a limitação de seu pensamento (relegar o caos paulistano à grande mistura de raças), e conseqüente exclusão de outros fatores, político-econômicos, estes sim, preponderantes. O uso de *Guerra de Canudos* para fins didáticos, como também comentado na *Introdução*, amedronta na medida que, caso não sejam ressaltados os aspectos manipulados do filme, já que os mesmos não se fazem ver, o espectador/aluno é conduzido a tomar aquela narrativa histórica como a única *verídica*.

A grande denúncia do crime, insistentemente marcada por Euclides, fica perdida e sem amparo na voz solitária do jornalista Pedro Martins, que ao final da projeção diz ao Coronel Artur Oscar: “- Sua campanha foi um crime, comandante!”, e,

desta forma, transfere ao oficial a responsabilidade pelos *crimes das nacionalidades*. Pela dimensão das causas e conseqüências da guerra projetada por Euclides, é muito pouco, apesar das críticas que esse mesmo personagem faz ao exército em várias ocasiões. Como analisado, a denúncia de Euclides é muito mais abrangente que apenas o massacre dos canudenses pelas tropas do governo, extrapola inclusive o próprio evento e abarca, além de uma região do País, um estado de coisas que se faz *eterno martírio*. As imagens formadas pelo escritor, comparadas com as conseguidas pelo diretor, são infinitamente mais contundentes, mais provocativas.

Não pretendemos com este trabalho esgotar o tema, mas sim propor algumas análises para os problemas da adaptação de obras literárias para a linguagem cinematográfica, do ponto de vista estético, produtor de sentidos e significações, e ideológico. Essas dificuldades ficaram mais evidente devido ao exemplo que tomamos ao comparar uma obra máxima com outra mediana, para os padrões do cinema nacional atual.

## REFERÊNCIAS

### BIBLIOGRÁFICAS

- ARINOS, Afonso. *Os jagunços. In Obra Completa*. Coleção Centenário. Rio de Janeiro, conselho Federal de Cultura, 1969.
- AUMONT, Jacques, e outros. *A estética do filme*. Coleção Ofício de arte e forma. Campinas, SP, Papirus, 1995.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema Brasileiro: proposta para uma história*. Rio de Janeiro, Editora Paz e Terra, 1979.
- BRAIT, Beth (org). *O sertão e os sertões*. São Paulo, Arte e Ciência, 1998.
- CAMPOS, Haroldo. *Ideograma*. São Paulo, Cultrix, 1986.
- CHAUÍ, Marilena. *Repressão sexual – essa nossa (des)conhecida*. São Paulo, Editora Brasiliense, 5ª ed., 1984.
- CUNHA, Euclides da. *Os sertões – campanha de Canudos*, edição crítica de Walnice Nogueira Galvão.
- . *Canudos – Diário de uma expedição*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1939.
- ECO, Umberto. *Interpretação e Superinterpretação*. São Paulo, Livraria Martins Fontes Editora Ltda, 1997.
- . *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo, Companhia das Letras, 1994.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *No calor da hora: a guerra de Canudos nos jornais da 4a expedição*. São Paulo, Coleção Ensaio 1, 3ª ed., Ática, 1994.
- GENNARO, Rubens e MORAES, Virgínia Genter (org.). *História do cinema* (compilação para o curso História do Cinema, realizado de 4 a 16 de julho de 1994). Curitiba, 1994.
- GIKOVATE, Flávio. *A libertação sexual – rompendo o elo entre o sexo, o poder e a agressividade*. São Paulo, Summus, 2001.
- GOFF, Jacques Le (org.). *História e Memória*. Campinas, Editora da Unicamp, 1996.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo. Paz e Terra (Coleção Leitura). 1996.
- HUSSERL, Edmund. *Husserl*, Coleção Os Pensadores, São Paulo, Abril Cultura, 1980
- HEIDEGGER, Martin. *El Ser y el Tiempo*. México, Fondo de Cultura Economica, 5ª edição, 1974, tradução de José Taos.
- IPARDES – Instituto Paranaense de Desenvolvimento Econômico e Social. *Redação e editoração*. Curitiba, Ed. da UFPR, 2001. (livro 8)



JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo, Ática, 1994.

JOHNSON, Randal. *Literatura e cinema – Macunaíma: do modernismo da literatura ao cinema novo*. São Paulo, T.A. Queiroz Editor Ltda., 1982.

LE MOS, Maria Alzira Brum. *O doutor e o jagunço – ciência, mestiçagem e cultura em Os Sertões*. São Paulo, Arte e Ciência, 2000.

LIMA, Luiz Costa. *Euclides da Cunha - contrastes e confrontos do Brasil*. Rio de Janeiro, Contraponto, Petrobras, 2000.

----- . *Terra Ignota - a construção de Os Sertões*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1997.

LLOSA, Mario Vargas. *A guerra do fim do mundo*. Rio de Janeiro, Ed. Francisco Alves, 1981.

McFARLANE, Brian. *Novel to Film – an introduction to the theory of adaptation*. Nova Iorque, EUA, Oxford University Press Inc., 1996.

METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo, Editora Perspectiva, Série Debates, 1977.

----- . *Linguagem e Cinema*. São Paulo, Editora Perspectiva, série Debates, 1980.

MOTA, Carlos Guilherme (org.). *Viagem incompleta. A experiência brasileira (1500-2000). Fomação: histórias*. São Paulo, Editora SENAC, 2000.

NOGUEIRA, José Carlos de Ataliba. *Antônio Conselheiro e Canudos*. 2ª ed. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1978.

NOLASCO, Sócrates. *O mito da masculinidade*. Rio de Janeiro, Rocco, 1993.

REZENDE, Nilza. *Guerra de Canudos: o filme*. São Paulo, Editora Senac, 1997.

ROCHA, Glauber. *Uma estética da fome*, in Revista Civilização Brasileira, ano I, n. 3, Rio de Janeiro, Julho – 1965.

RODRIGUEZ, Benito Martinez. *Séculos sem fim: crônicas do centenário de Canudos*. In Revista Letras, n. 47, Curitiba, Editora da UFPR, 1997.

SARTRE, Jean-Paul. *O ser e o nada - Ensaio de ontologia fenomenológica*, 5ª edição, Petrópolis: Editora Vozes, 1997.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ – Sistema de Bibliotecas. *Citações e notas de rodapé*. Curitiba, Ed. da UFPR, 2000. (livro 7)

VANOYE, Francis, GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Coleção Ofício de arte e forma. Campinas, SP, Papirus, 1994.

VAZ, Paulo Bernardo; OLINTO, Heidrun Krieger; DAUSTER, Tania. *Leitura e Leitores*. Rio de Janeiro, Fundação Biblioteca Nacional/PROLER, no 1, 2ª edição, 1995.

VENTURA, Roberto. *O polígrafo que abriu os sertões*, Caderno Livros do jornal Folha de São Paulo, 29 de novembro de 1992.

------. *Cabeças cortadas em Canudos*. Revista Ciência Hoje, v. 10, n 59, novembro de 1989.

------. *Canudos como cidade iletrada: Euclides da Cunha na urbs monstruosa*. In Revista de Antropologia, v. 40, n 1, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.

------. "*A nossa Vendéia*": *Canudos, o mito da Revolução Francesa e a formação de identidade cultural no Brasil (1897-1902)*. In Revista Inst. Est. Bras., n. 31, São Paulo, 1990.

WOLLEN, Peter. *Signos e significação no cinema*, Coleção Horizontes de Cinema, Livros Horizonte, Lisboa, 1984.

XAVIER, Ismail. *A Experiência do Cinema - Antologia*. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1983.

------. *O Discurso Cinematográfico - A opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977.

## FÍLMICAS

*Guerra de Canudos*, de Sérgio Rezende, 1997. Morena Filmes.

*Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha, 1964. Copacabana Filmes

*Canudos*, de Ipojuca Pontes, (documentário), 1978, Brasil. Ipojuca Pontes Produções Cinematográficas / Tereza Raquel Produções Artísticas.

*Os fuzis*, de Ruy Guerra, 1964

*Outubro*, de S. Einsentein, 1927

*O Encouraçado Pomtenkin*, de S. Einsenstein, 1925

## PÁGINAS NA INTERNET

OLAVO, Antônio (org), A história de Canudos. Disponível em <[www.portfolium.com.br](http://www.portfolium.com.br)> Acesso em 2000 e 2001.

THE JEWISH AGENCY FOR ISRAEL – The department for jewish-zionist education. Disponível em <[www.jajz-ed.org.il/juice/2000](http://www.jajz-ed.org.il/juice/2000)>. Acesso em 2000 e 2001.

MADJAROF, Rosana, Disponível em <[www.mundodosfilosofos.com.br](http://www.mundodosfilosofos.com.br)>. Acesso em 2000 e 2001.

## OUTRAS MÍDIAS

©Encyclopaedia Britannica do Brasil Publicações Ltda, em CD-Rom, 1999.

## ANEXO

Ficha técnica do filme, disponível pela internet no endereço: [www.portfolium.com.br](http://www.portfolium.com.br)

### **Título: Guerra de Canudos**

Ficção: 35 mm, Cor, 170 min. 1997, Brasil.

Direção: Sérgio Rezende

Roteiro: Sérgio Rezende

Direção de Fotografia: Antônio Luís Mendes

Câmera: Giselle Chamma

Direção de arte: Claudio Amaral Peixoto

Figurino: Beth Filipecki

Direção de Produção: César Cavalcanti

Elenco: Cláudia Abreu, José Wilker, Paulo Betti, Marieta Severo, Selton Mello, Roberto Bomtempo, Tonico Pereira.

Locações: Junco do Salitre (Juazeiro - BA)

Som: Mark Willigen

Música: Edu Lobo

Produção Executiva: Marisa Figueiredo

Produção: Morena Filmes/Mariza Leão

Sinopse:

"Guerra de Canudos (1896/97): conflito entre as tropas federais e os sertanejos, seguidores do líder religioso Antônio Conselheiro. É nesse contexto, que aparece a história de uma família, seguidora de Conselheiro. Pais e irmãos seguem sua peregrinação, mas Luiza, a filha mais velha, se recusa a continuar. A família segue seu destino até Belo Monte, região de Canudos, onde junto com os demais fiéis de Conselheiro, tentam resistir aos vários ataques dos soldados que desejam acabar com Canudos, que não se rende. O grupo de fiéis encontra força no ideal que defende."

Nota: "O filme é uma das grandes produções, de todos os tempos, do cinema brasileiro. A força de suas imagens - o impacto visual - é um espetáculo a parte; Rezende, encontrou inspiração para suas cenas, na força das palavras de Euclides da Cunha, em "Os Sertões", clássico da literatura brasileira que registra a Guerra de Canudos. "Guerra de Canudos", ficou orçado em 6 milhões de dólares."